GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

La palabra conjugada

Literatura, música y cine



ESTUDIOS

SERIE LITERATURA

La palabra conjugada

Ensayos sobre literatura, música y cine

Gabriel Jiménez Emán

La palabra conjugada

Ensayos sobre literatura, música y cine



1.ª edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A., 2023

La palabra conjugada. Ensayos sobre literatura, música y cine

Imagen de portada
The coast of Labrador (1866)
William Bradford
Óleo sobre lienzo
Instituto de Arte de Chicago

Montaje de portada
Carolina Marcano G.

Diagramación
Orión Hernández

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, urbanización El Silencio
municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela
Teléfono: (58 212) 482.8989
www.monteavila.gob.ve

Hecho el Depósito de Ley
Depósito Legal: DC2023001474
ISBN: 978-980-01-2403-1

La palabra conjugada

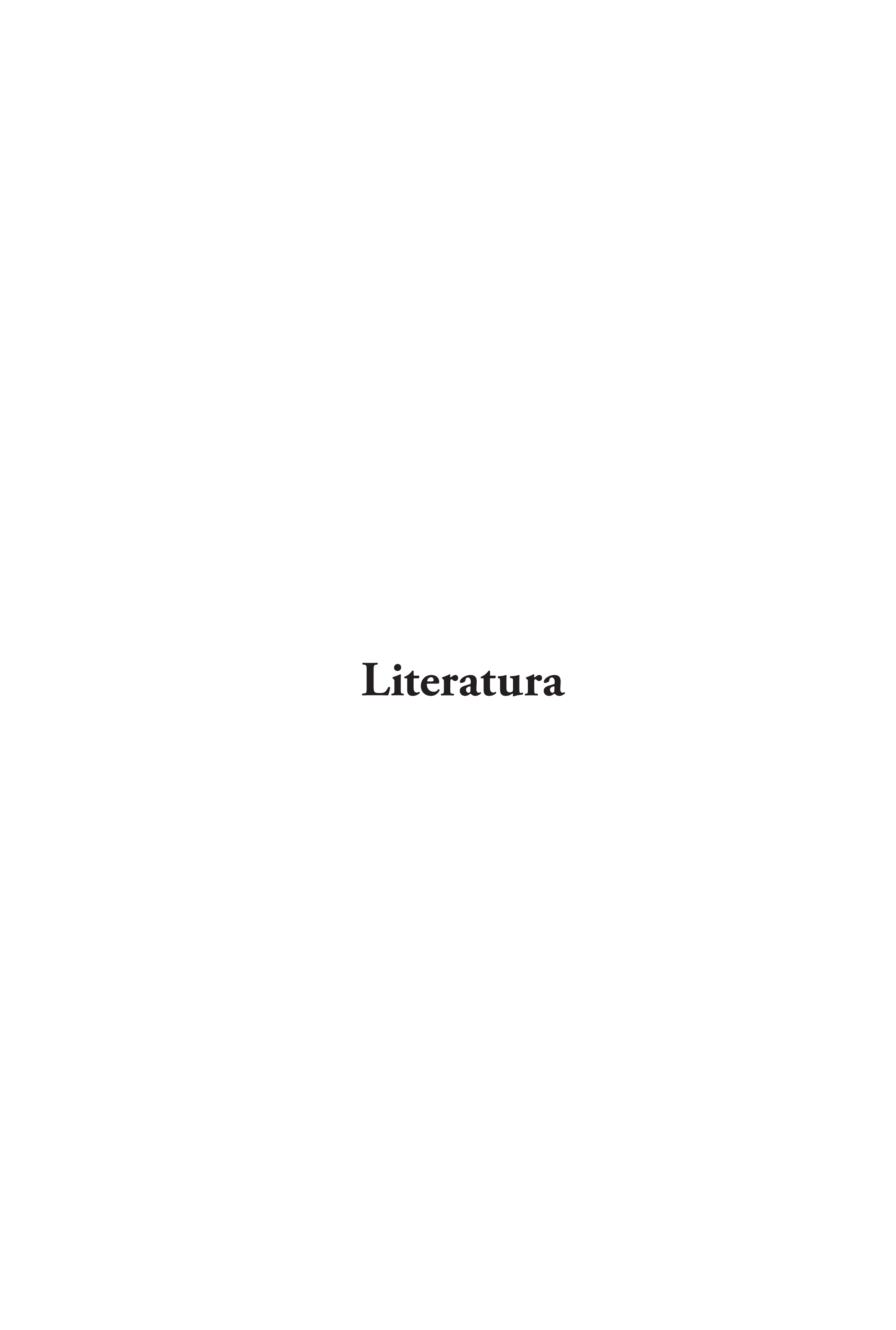
La palabra, ese frágil signo que suele emitirse a través de la voz, estamparse en la escritura o revolotear por ahí en los laberintos de la cabeza antes de ser cantada o susurrada, mascullada o antecedida de silencios, tiene la opción de ir en busca de expresiones literarias, plásticas, musicales o cinemáticas, pudiendo dialogar con ellas a objeto de repensarlas o recrearlas, teniendo la posibilidad de atraerlas hacia zonas de meditación o intelecto y desde ahí ofrecerlas al lector, compartiendo diversas particularidades que los lectores se encargarán de elegir de entre las páginas que conviven en este volumen. En este caso, mi aspiración seria solo servir de nexo, de vínculo dinámico con el lector, pero teniendo siempre en cuenta un entorno societario sensibilizado, de acuerdo a sus señas o contextos particulares, y a los colectivos o sociedades de donde provienen. Todo ello en lo posible signado por una tentativa de agilizar ideas, o ponerlas en movimiento con la mayor libertad, a medida que avanzamos en la inmersión en imágenes, armonías o sonidos, historias breves o noveladas, mundos poéticos, teatrales o narrativos. argumentos, personajes, puestas en escena, ambientes y universos diferentes que, al final, tendran cabida en una suerte de gran caja de resonancias estéticas, culturales e imaginantes ubicadas en epocas distintas, las cuales vendrían a conformar como un espacio polisemico de lenguajes, y este sería justamente el elemento que le otorga a estas páginas su sentido, donandole una amplia gama de horizontes interpretativos.

Cercano a tal sensibilidad se encuentra este libro. Han convergido aquí de manera aleatoria distintas interpretaciones sobre literatura, música o cine donde la palabra ha intentado recorrer diversos ámbitos de creacion, intentando arrojar una mirada ecléctica

a autores y creadores, con una disposición plural y humanista, diríamos, si el término no estuviese ya algo desgastado, aunque si conservando algo de su antiguo prestigio de congregar voces para la edificación de un nuevo ser humano, y en busca de sensibilizar a un espíritu gregario que hoy pudiera estar en grave peligro de reducción anímica, intelectual o moral, si nos adentramos bien en los laberintos ideologicos y bélicos de un mundo global que comenzó a configurarse en la sociedad burguesa del siglo diecinueve, se desarrolla plenamente en el neoliberalismo capitalista del XX y en el XXI se expresa con todo su poder mediante los usos.compulsivos, consumistas e irracionales de una sociedad hipertecnologizada.

Espero que en medio de este tablero de múltiples expresiones los lectores puedan hallar autores, músicos o cineastas, impulsados por su imaginación o sensibilidad, puedan enriquecer un poco más su campo de visión, o puedan estimularlo a la exploración de otros mundos. He incluído esta vez varias entrevistas a escritores claves del siglo XX que tuve el privilegio de conocer, considerando también al género de la entrevista como un ejercicio de periodismo literario que pudiese coincidir con la tentativa del ensayo, considerandolo a este dentro de la acepción primigenia en que fue concebido por el gran Michel de Montaigne cuando lo creo en el siglo XVI, es decir, libre, abierto y expansivo, donde las propias dudas de quién lo ejerce puedan señalar tambien el camino hacia una más vasta y compleja exploración del ser humano.

G. J. E.



Literatura

La Carta de Jamaica: Vislumbres y propuestas para América

VISLUMBRES

Las ideas, cuando tienen poder revelador, parecen ser inmunes al tiempo, sobre todo cuando pensamos en el tiempo más allá de una convención cronológica —se trata de una estructura dinámica difícilmente aprehensible— a la cual hemos dividido arbitrariamente en semanas, meses o años con el fin de obtener puntos de referencia para medir el hacer humano, un hacer al que hemos denominado historia, cotejándolo con diversos fenómenos caracterizados a través de disciplinas sociales, económicas o culturales que forman parte de ella.

A las ideas surgidas de esta geografía convencionalmente llamada América —para distinguirla de la vieja Europa y de las aun más antiguas culturas asiáticas o africanas— le hemos venido adjudicando conciencia por vías de los antagonismos o contrastes que presentan, al ser comparadas a las de aquellos continentes. Un pensamiento americano propiamente dicho apenas tendrá algo más de dos siglos, lo cual es poco si advertimos que las ideas en Europa se vienen incubando desde hace miles de años.

En un texto conocido como *La Carta de Jamaica*, escrito por Simón Bolívar hace doscientos años, se pueden apreciar justamente algunas de las ideas que intentan onfigurarse en los diversos escenarios donde comienzan a moverse, siempre atenazadas por las diversas dubitaciones que surgen a la luz de la voluntad de fundar nuestros países, movidas por un afán de independizarse de los modelos que pretendían imponérseles. Bolívar aprovecha la oportunidad que en este caso le brinda Henry Cullen en la isla de Jamaica, cuando éste le interroga acerca de "la suerte

de la patria", esto es, el destino de Venezuela, difícil de vaticinar por entonces, el cual corresponde sin embargo a "los objetos más importantes de la política americana".

En primer lugar, Bolívar se excusa diciéndole a Cullen que no podrá esbozar ideas luminosas al respecto. Cosa no cierta, pues Bolívar justamente hace aquí alarde de la que es quizá su primera cualidad: su capacidad visionaria. De las Casas denunció ante el gobierno de España "los actos más horrorosos de un frenesí sanguinario" de los españoles. Cortado el lazo que la unía a España, América forja su propio destino, al punto de impedir en aquel momento una reconciliación con ella. Se lamentó Bolívar de esto, sin embargo, diciendo que "todo lo que formaba nuestra esperanza nos venía de España". Pero "al presente sucede lo contrario: la muerte, el deshonor, cuanto es nocivo nos amenaza, todo lo sufrimos de esa desnaturalizada madrastra. El velo se ha rasgado y hemos visto la luz y se nos quiere volver a las tinieblas; se han roto las cadenas y ya hemos sido libres y nuestros enemigos pretenden de nuevo esclavizarnos".

A partir de este aserto, Bolívar nos va desbrozando el camino de las ideas, un camino donde el Nuevo Mundo está conmovido y armado para su defensa en la inmensa extensión de su hemisferio. Comienza entonces a fijar sus nociones en torno a cada país del continente. De Argentina dice que ha conducido su victoria hacia Bolivia (antes Alto Perú) inquietando a los realistas en Lima, con el saldo positivo de un millón de habitantes disfrutando de su libertad. En Chile son ochocientos mil los ciudadanos libres por los indómitos araucanos, quienes logran esta hazaña.

En el Perú no puede decirse lo mismo por entonces: más de un millón y medio de habitantes viven sumisos al Rey de España. En Panamá y Colombia dos millones y medio de habitantes se defienden del ejército del español Morillo. En cuanto a Venezuela, ésta se halla reducida a la indigencia y a la soledad, casi un desierto: ancianos, mujeres y niños indigentes, y los que han muerto por resistirse a ser esclavos. Los pocos sobrevivientes combaten en los campos y pueblos internos. Del millón de personas que había en Venezuela, al menos una cuarta parte pereció a causa del terremoto de 1812, y el resto en la guerra.

En México, de los casi ocho millones de habitantes, más de un millón de hombres murieron a manos de los españoles. De los ochocientos mil habitantes de las islas de Puerto Rico y Cuba, son por aquel tiempo ganadas por los españoles sin oponer resistencia, a costa de su humillación y bienestar. Bolívar llega a realizar el cómputo final de dieciséis millones de americanos oprimidos, defendiendo sus derechos de una República enemiga que "pretende conquistar a América sin marina, sin tesoro y casi sin soldados." Ante la evidencia de esta descabellada empresa, se pregunta Bolívar si en un futuro los hijos de los americanos y de los europeos reconquistadores "¿No volverán a formar dentro de veinte años los mismos patrióticos designios que ahora se están combatiendo?"

En una anotación de este tenor es donde se observa el poder visionario de Bolívar. Agrega éste que Europa debería disuadir a España de su obstinada temeridad. Nos aclara que una parte de la Europa consciente debería haber preparado ella misma el proyecto de la independencia americana, tomando en cuenta el equilibrio mundial, y porque es el medio seguro para ella de adquirir establecimientos comerciales en ultramar. Apela entonces Bolívar a la sensatez. A la Europa que no se encuentra agitada por las pasiones de la venganza, la ambición y la codicia (como España), sino una Europa ilustrada, razonable y culta que pudiera presentarnos ventajas recíprocas a ambos continentes. En cambio, esas esperanzas fueron frustradas, y hasta los países del norte de América se mantuvieron indiferentes ante tales posibilidades.

Ante una interrogante de Henry Cullen acerca de los reyes en México (como Moctezuma, preso y muerto por Hernán Cortés), y de Atahualpa en el Perú (destruido por Francisco Pizarro), Bolívar señala la fundamental diferencia entre los reyes americanos y los españoles. Mientras a los primeros se les trata con dignidad, a los segundos se les vilipendia y atormenta.

CONJETURAS

Bolívar aborda otra de las preguntas de Cullen en su carta, acerca de la situación de los americanos y sus esperanzas políticas: “Tomo grande Interés en sus sucesos, pero me faltan muchos informes relativos a su estado actual y a lo que aspiran, deseo infinitamente saber la política de cada provincia, como también su población, si desean repúblicas o monarquías…”, dice Cullen.

Ante esta interrogante, Bolívar se lanza a la empresa de describir el incierto panorama de América haciendo uso de tal olfato, de una intuición tan prodigiosa, que empieza por anotar los detalles de las habitaciones campestres de sus moradores, las labores de labradores, pastores, de nómadas errantes por bosques, llanuras o comarcas que imposibilitan un censo, hasta establecer los principios de la política que desean adoptar. Sin atreverse a vaticinar nada (“toda idea relativa al porvenir de este país me parece aventurada”, dice), pero dado que poseemos un mundo aparte y nuevo en artes y ciencias, “el estado de América en el siglo XIX, no siendo ni indio ni europeo sino una especie media entre los legítimos propietarios de país y los usurpadores españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento y nuevos derechos los de la Europa, tenemos que disputar a estos los del país y mantenernos en él con la acción de los invasores, así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado.”, anota. De aquí en adelante, Bolívar dibuja una serie de conjeturas “arbitrarias dictadas por un deseo racional y no por un raciocinio probable” a las cuales me he aventurado a enumerar de modo arbitrario. Estas son:

1. “La posición de los moradores del hemisferio americano ha sido, por siglos, puramente pasiva: su existencia política era nula; nosotros estábamos en un grado todavía más bajo de la servidumbre, y por lo mismo con más dificultad para elevarnos al goce de la libertad.”

2. “Un pueblo es esclavo cuando el gobierno, por su esencia o por sus vicios, holla y usurpa los derechos del ciudadano o súbdito (…) En las administraciones absolutas no se reconocen limites en el ejercicio de las facultades gubernativas.”

3. “Si hubieran siquiera manejado nuestros asuntos domésticos en nuestra administración interior conoceríamos el curso de los negocios públicos y sus mecanismos”.

4.” Estábamos ausentes de la ciencia del gobierno y administración del Estado”.

5. Despojo de la autoridad constitucional: “Es decir, América no estaba preparada para desprenderse de la metrópoli.”

6. “Los americanos han subido de repente, y sin los conocimientos previos, y lo que es más sensible, sin la práctica de los negocios públicos, a representar en la escena del mundo las eminentes dignidades de legisladores, magistrados, administradores del erario, diplomáticos, generales y cuantas majestades supremas y subalternas forman la jerarquía de un Estado organizado con regularidad.”

7. “Nos precipitamos al caos de la Revolución”. (…) En el primer momento sólo se cuidó de proveer la seguridad interior contra los enemigos que encerraba nuestro seno. Luego se extendió a la seguridad exterior; se establecieron autoridades que sustituimos a las que acabábamos de deponer encargadas de dirigir el curso de nuestra revolución, y de aprovechar la coyuntura feliz en que nos fuese posible fundar un gobierno constitucional, digno del presente siglo y adecuado a nuestra situación.”

PROPUESTAS

De la anterior serie de conjeturas Bolívar extrae una serie de propuestas entre las cuales podemos citar:

La necesidad de crear las juntas populares, tal como se habían establecido en los nuevos gobiernos de América

Un gobierno democrático y federal, declarando previamente los derechos del hombre, manteniendo el equilibrio de los poderes y estatuyendo leyes generales a favor de la libertad civil. Esto, sin exagerar en lo del federalismo, pues según él la Constitución de Venezuela conlleva “el sistema federal mas exagerado que jamás existió”. or supuesto, no son éstas unas respuestas sistemáticas; no obedecen a un plan. Se trata de ideas generales que tienen en cuenta situaciones

específicas de los países, y permiten a Bolívar obtener una visión completa del panorama político americano desde los desmanes del absolutismo, teniendo en cuenta “las virtudes políticas que distinguen a nuestros hermanos del Norte”. Los llamados por él “sistemas enteramente populares” encubren peligros como la tendencia al populismo y la demagogia y deben ser revisados, aunque siempre evitando los vicios de una nación como España. Resulta claro que Bolívar prefiere una Constitución como la norteamericana al absolutismo español y europeo. Impresionante resulta el dominio que posee Bolívar de la historia y de la realidad de México, y usa ese conocimiento para abrir, desde la realidad mexicana, una reflexión para referirse a los desatinos del absolutismo, y la guerra de exterminio practicada por España a la sumisión al rey y a la institución de la monarquía (“un coloso deforme”, la llama) poniendo a Venezuela de relieve como el país donde más se ha avanzado en sus instituciones políticas, pero al mismo tiempo el más ineficaz para la forma democrática y federal de los nacientes Estados; esto es, excesivas facultades de los gobiernos provinciales y falta de centralización en el gobierno federal.

En una próxima fase, insiste Bolívar en la conocida quimera de América como “la más grande nación del mundo”, (a mi modo de ver una utopía poco probable, y no precisamente por negarle a otros su derecho a soñar en un mundo mejor) sino por las infinitas razones históricas, sociológicas y económicas que condicionaron ese sueño, las peculiaridades que se fueron desenvolviendo en cada país, habida cuenta de las marcadas diferencias observables en éstos (aunque podamos coincidir en muchas de nuestras costumbres, tradiciones y modos de vivir), las cuales se fueron efectuando con el ascenso del capitalismo y con las nuevas burguesías nacionales a lo largo de toda América, desde la época colonial hasta nuestros días.

VISIONES

El discurso de Bolívar toma actualidad en la medida en que intenta atar cabos desde las experiencias particulares de cada país. En ese sueño de unión, Bolívar ve a Panamá y Guatemala

juntas, cuyos canales marítimos servirían para acortar las distancias en todo el mundo; ve a Colombia unida a Venezuela teniendo como capital a Maracaibo, y una nueva ciudad llamada De las Casas, en homenaje a este héroe. Sigue el sueño de Bolívar con Colombia, en honor al descubridor del hemisferio, pero pudiendo imitar al modelo inglés, prescindiendo de un rey, empleando unos poderes ejecutivos y legislativos electivos, liberados de vicios, no centralizados, sin adición a lo federal. En cuanto a Angostura, ve que sus generales pueden degenerar en una oligarquía; mientras en Chile ve a los araucanos bendecidos por las leyes de la república, en bien de su libertad. En Perú, observa lo contrario: la corrupción guiada por el oro y los esclavos, la servidumbre y las cadenas. Nos dice que ahí los ricos y la oligarquía no tolerarán la democracia, y tenía razón. Pese a la relativa democracia que pudo haberse implementado en ese país, es donde quizá, dada su condición de virreinato, se consolidaron una burguesía y una oligarquía nacionales de las más fuertes del continente, que han impedido el desarrollo integral de ese país.

Bolívar ve la necesidad de fundar una sola patria unida por una lengua, una confederación de Estados que pueda hacerle frente a los vicios de la corrompida España. En México observa el fenómeno del fanatismo, que impide ver bien las cosas; un fanatismo religioso proveniente de una adoración a la virgen de Guadalupe donde se mezclan política y religión, ignorándose los poderes arcanos del dios Quetzalcóatl. Después vendrán las guerras civiles formadas por los partidos conservadores y reformadores, cada uno de acuerdo al efecto de obediencia a las potestades establecidas, es decir, una masa física que equilibra la fuerza moral. Bolívar invoca aquí una vez más la Unión como concepto integrador, a objeto de fundar un gobierno libre, una Unión que no vendrá por *prodigios divinos*, sino por *esfuerzos bien dirigidos*. Nos dice que América se halla entonces abandonada de las naciones, aislada en medio del universo, sin relaciones diplomáticas ni auxilios militares, y combatida por España, que posee más elementos para la guerra que cuantos nosotros furtivamente podamos adquirir.

> “Cuando los sucesos no están asegurados, cuando el Estado es débil y las empresas son remotas, todos los hombres vacilan, las opiniones se dividen, las pasiones se agitan, y los enemigos las animan para triunfar por ese fácil medio. Luego que seamos fuertes, bajo los auspicios de una nación liberal que nos preste su protección, se nos verá de acuerdo a cultivar las virtudes y los talentos que conducen a la gloria; entonces seguiremos la marcha majestuosa hacia las grandes prosperidades a que está destinada la América meridional; entonces las ciencias y las artes que nacieron en el Oriente y han ilustrado la Europa volarán a Colombia libre, que las convidará con un asilo.”

Este último párrafo de la *Carta de Jamaica* es una suerte de síntesis de la esperanza que le aguarda a América, si se recupera a tiempo de todos sus males a través del *esfuerzo bien dirigido.* Vale la pena hacer el ejercicio histórico de contemporizar estas palabras en el momento actual, en que un grupo de naciones desea despertar de la pesadilla neoliberal a la que intentan conducirnos por todos los medios posibles. El propio Bolívar lo dijo muy claro en una de sus alocuciones: “Los Estados Unidos parecen destinados por la providencia a plagar de hambre y miseria la América entera, en nombre de la libertad”. Su poder visionario se reveló una vez más. No “parece” destinada: de hecho ha plagado de hambre y miseria moral este continente mediante la dependencia económica, la penetración cultural, la manipulación ideológica y las permanentes injerencias en los asuntos internos de las naciones sudamericanas, con el objeto de manejar sus negocios o apropiarse de sus recursos naturales, sembrando vicios, tráfico de drogas y costumbres nocivas, para minar esa Unidad que tanto invocó Hugo Chávez para fortalecer a la Venezuela contemporánea, llamando a la paz y a la concordia, y obtener con nuestras naciones positivos intercambios sociales y culturales, por vías de una política humanista. A comienzos del siglo XXI se pudo vislumbrar, con el ascenso del pensamiento bolivariano de Hugo Chávez Frías, una esperanza que pudiera cristalizar para ese sueño neogranadino, con un discurso cohesionador e integrador que Chávez manifestó y tuvo eco en países como Argentina,

Bolivia, Ecuador, Cuba o Nicaragua. A mediados de la siguiente década vuelve la arremetida del capitalismo de Estado a vulnerar la autodeterminación de los pueblos, en un discurso sustentado en la especulación financiera, los golpes de Estado, las injerencias e intervenciones militares en países débiles, con un discurso pseudo-democrático sustentado en una libertad puramente enunciativa, propiciadores todos del retorno del capitalismo como forma de dominación, avalado por la troika europeaamos, pues, al texto de la *Carta de Jamaica* como una de las fundamentales reflexiones sobre Nuestramérica. Mediante sus vislumbres, conjeturas y propuestas nos ha servido para estar más despiertos en el momento de observar y defender la tierra americana de los ávidos intereses extranjeros, que intentan hacerla fracasar en el inmenso reto que tiene frente a ella.

William Shakespeare y Miguel de Cervantes: cuatro siglos se cercanía

Una coincidencia cronológica ha permitido que el día 23 de abril de este año 2016 se celebren cuatro siglos justos de las fechas de fallecimiento de Miguel de Cervantes Saavedra y de William Shakespeare. En el mismo año de 1616 (la fecha no puede ser exacta en ambos países, debido una diferencia en los calendarios adoptados) tales escritores dejaron de existir; el primero en Madrid (había nacido en Alcalá de Henares) y el segundo en su pueblo natal Stratford upon Avon, luego de haber hecho toda su carrera en Londres, con una diferencia de diecisiete años más a favor de Cervantes, sin haberse conocido entre ellos nunca, ni siquiera ninguno de los dos oyó hablar del otro. Para más señas, Shakespeare parece haber nacido también un 23 de abril, cuando se celebra en España e Iberoamérica el día del libro y del idioma castellano, aunque no creo que tal efeméride se cumpla también para la lengua inglesa. En todo caso, ambos escritores están considerados portentos de sus respectivos idiomas y vivieron, ambos, vidas muy intensas. Quizá Cervantes llevó una vida más azarosa y poblada de vicisitudes que Shakespeare, aunque no sería procedente aquí hacer un forzado paralelo entre ambas figuras, sino apenas glosar los rasgos ya conocidos de cada uno.

En el caso de Cervantes, aunque nació en Castilla, provenía de familia cordobesa y recibió poca educación formal. Fue ávido lector de los clásicos grecolatinos, de la literatura italiana de su tiempo y de las novelas de caballería. Fue el cuarto de siete hijos de Rodrigo de Cervantes, cirujano, y de Leonor de Cortinas. La familia prueba suerte en Sevilla, Córdoba y Valladolid, después en

Madrid, donde el joven Miguel estudia en un colegio particular. Escribe sonetos y poemas a la reina Isabel de Valois y a la princesa. Comienza desde joven a sufrir incidentes de taberna, que le obligan a salir del país; marcha a Italia y al Mediterráneo y se hace soldado; participó en varias batallas contra los turcos y los moros. En Lepanto sufrió lesiones en su brazo izquierdo en 1571, y a su regreso a España en 1575 su barco fue capturado por los piratas. Pasó cinco años en prisión y luego de muchos sacrificios por parte de su familia es rescatado de la cárcel; de regreso a Madrid en 1580, pobre y manco, busca trabajo como agente de compras marítimas y proveedor de la Armada Invencible. Viajó a la corte de Felipe II en Portugal; de regreso a Madrid solicita un puesto en América, que le es negado. Viajar a las Indias fue uno de los sueños que Cervantes nunca pudo realizar. En 1584 se casó con Catalina de Salazar y Palacios, con quien tuvo una hija, Isabel. En 1585 publicó su primera novela de inspiración pastoril, *La Galatea.* A causa de deudas y disputas con funcionarios y mercaderes, fue hecho preso, y en uno de esos períodos de cárcel inició la redacción de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* cuya primera parte fue publicada en 1605 y la segunda diez años después, y hubo de afrontar varias polémicas debido a ediciones piratas de su obra, debidas a un tal Avellaneda, y enfrentar también varias demandas causadas por depósitos equivocados de fondos del gobierno, que lo llevaron de nuevo a la cárcel de Sevilla por siete meses. Entre 1604 y 1606 vivió entre Valladolid y Madrid con su esposa, hermanas e hija, con tranquilidad suficiente para dedicarse a sus escritos hasta el fin de sus días. Publicó sus *Novelas ejemplares* en 1613 y al año siguiente una colección de cuentos, *Viaje del Parnaso.* De estos cuentos citamos los más conocidos, “Rinconete y cortadillo”, “El casamiento engañoso”, “El licenciado Vidriera” y “El coloquio de los perros”. También escribió comedias que tuvieron poca suerte, tituladas *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados,* donde intenta adaptarse a las normas impuestas en el teatro de entonces por el gran Lope de Vega, resultando de estos entremeses los más interesantes “El retablo de las maravillas” y “La cueva de Salamanca”. Al año siguiente de su muerte, en 1617, se publica una novela rebuscada,

bizantina, sin mayor fuerza frente a otras obras suyas, titulada *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Recordemos que buena parte de la literatura del Renacimiento en España se caracteriza por la sencillez, el equilibrio y la claridad, frente a otras conceptuaciones recargadas y culteranas del estilo barroco. *Don Quijote de la Mancha* se impone sobre todas estas, su reputación crece debido a su fino humor y espontaneidad graciosa, y con el tiempo consigue acuñarse como uno de los clásicos de la literatura occidental. No olvidemos que Cervantes cumple su obra en medio de un ambiente literario extraordinario, de un grupo de escritores brillantes del llamado Siglo de Oro español, donde se destacan los nombres de Francisco de Quevedo y Villegas, Luis de Góngora y Argote, Garcilaso de la Vega, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, Mateo Alemán o F. López de Úbeda. El teatro y la poesía eran entonces los géneros principales, lo cual explica en parte la elección de Cervantes por la prosa para diferenciarse de aquéllos.

En el caso de Shakespeare, éste fue hijo de un próspero comerciante, John Shakespeare, fabricante de guantes. Estudió la primaria en su ciudad natal, donde lee a Ovidio y las tragedias de Séneca, que tienen enorme influencia en el teatro isabelino de entonces, tanto el de los medios universitarios como el de origen popular, los cuales forman espectadores maduros del arte dramático. Antes de cumplir los veinte años casó con Anne Hathaway, con quien tuvo tres hijos: Susana y los mellizos Judith y Hammet. Éste último murió joven (se dice que de éste tomó el nombre, con una leve alteración en una letra, para su célebre tragedia). En 1587 marcha solo a Londres en busca de trabajo y ejerce varios oficios en el teatro como acomodador, cuidador de caballos de los espectadores, actor y empresario asociado. Traba amistad con los escritores Christopher Marlowe, John Fletcher, Robert Greene y Ben Jonson. En 1590 estrena de manera anónima su primera obra en colaboración con Marlowe, *Enrique VI*. En 1593 una peste sacudió las calles de Londres y los teatros son cerrados temporalmente. En ese año pasa a formar parte de la Compañía los Sirvientes de lord Chambelain, donde da a conocer sus primeras obras: *La comedia de las equivocaciones, La fierecilla domada, Los dos caballeros de Verona.* También en esos años publica sus

poemas *Venus y Adonis* y *Lucrecia*; el primero inspirado en la relación con su mujer Anne. En 1595 conoce al conde de Essex y al noble de Southampton, Henry Wriothesley, a quien dedicará sus famosos *Sonetos*. Recordemos que por entonces Inglaterra estaba en guerra con España y que tales acontecimientos influyeron en Shakespeare y Cervantes, como ya se ha señalado.

De los coetáneos cercanos a Shakespeare habría que hablar de Ben Jonson, que escribió sátiras sobre la corte y los mercaderes de la ciudad (*Cada uno según su humor,* 1958; *El poetastro*) y en su obra *El alquimista* (1610) mostró un diestro manejo del argumento. Sentía celos del éxito de Shakespeare y fue él quien acuñó la frase aludiéndole: "Sabe poco de latín y de griego menos todavía"; al final, terminó recibiendo una pensión de la corte.

Otro amigo de Shakespeare, el dramaturgo y poeta Christopher Marlowe, se formó en Canterbury, donde nació, y en Cambridge, donde se hizo de una educación formal vasta. Cuando se pensó iba a convertirse en clérigo, se mudó a Londres seguido de su fama de blasfemo y sedicioso. Escribió la famosa *Tragedia española* y el *Tamburlaine,* estableciendo en estas normas para los dramas isabelinos. Sus héroes eran de extracción humilde, y apuntan hacia el tema central de los límites del poder. *El Judío de Malta* (1590) y finalmente el *Doctor Faustus*, —su obra maestra— concentran las compulsiones del Renacimiento y exploran regiones del conocimiento prohibidas por la Iglesia. Fue muy próximo a Shakespeare e influenciado por éste en su tragedia *Enrique VI*; la otra, más personal, es *Eduardo II, el judío* (1592), todas consideradas de primera magnitud en la literatura inglesa. Murió muy joven, a los 29 años, apuñalado en una taberna en Deptford por dos espías del gobierno. Se ha especulado de manera literaria en la hipótesis de que Marlowe no murió en Deptford, sino que vivió en secreto para escribir las obras atribuidas a Shakespeare.

Otro personaje muy cercano a Shakespeare fue John Fletcher, con cuya colaboración se cree escribió sus dramas finales *Cuento de invierno, La tempestad* y *Dos nobles*.

El Teatro El Globo fue construido en 1598 en Southwark, Londres. Lo financiaron William Shakespeare, Richard Burbage, principal actor trágico; William Kemp, principal actor cómico,

John Heminge y Henry Condell, actores de reparto, quienes editaron también las primeras obras de Shakespeare. El teatro, de forma circular, podía albergar 1200 espectadores sentados en dos filas en forma de herradura; una parte estaba a cielo abierto y la otra cubierta con techo de paja rústica.

Desde finales del siglo XVI el trabajo de Shakespeare es indetenible. Se inicia una prolífica producción de comedias y tragedias donde citamos las más conocidas; *Ricardo III* (1593), *Romeo y Julieta* (1595), *Mucho ruido y pocas nueces* (1598), *Las alegres comadres de Windsor* (1598), *Sueño de una noche de verano* (1598), *Julio César* (1600), *Duodécima noche* (1600) y las tragedias consideradas más logradas y clásicas de toda su producción: *Hamlet* (1601) *Otelo* (1604), *El Rey Lear* (1605), *Macbeth* (1606) y *Antonio y Cleopatra* (1607). La mayor parte de sus dramas poseen en parte móviles históricos, o mejor dicho, tienen como pretextos a reyes, príncipes o nobles para dar luego curso a una honda investigación sobre alma humana, que rebasa los escenarios históricos. Justo es señalar que, al representar estas obras, se prescindía de escenarios fastuosos, de efectos costosos de escenografía, vestuario o iluminación. El poder de la palabra debía sustituir todo aquello, o darlo por sentado. Incluso muchas veces los personajes femeninos estaban actuados por hombres con atuendos de mujeres, sin que esto perturbara la percepción del personaje. Otro rasgo a tomar en cuenta en sus dramas es que ningún personaje de Shakespeare es secundario: apenas aparece en escena se convierte en protagonista. No podemos decir, por ejemplo, que Hamlet sea más importante que Falstaff, por el solo hecho de ser el primero un príncipe y el segundo un borracho.

Nadie en la literatura ha escrito tal cantidad de tragedias y comedias tan perfectas y equilibradas, con personajes tan bien dibujados, impactantes, definitivos. Jorge Luis Borges nos dice que "*Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en el algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían…*" Su único retrato fiable, llamado de Chandos, es de artista desconocido, y ha sido motivo de numerosos bosquejos o versiones. *Los Sonetos* de Shakespeare —acaso la

obra donde pudiéramos hallar más rasgos autobiográficos— está escrita en clave homoerótica y se torna ambigua e indescifrable, pues Shakespeare está oculto tras ella como lo está detrás de toda su obra; nadie podría hacer una biografía fidedigna suya aunque, curiosamente y al mismo tiempo, logra reconocerse en secreto y oírse a sí mismo como nunca nadie lo ha logrado. Del mismo modo, es posible señalar en ello un elemento novelesco inventado por éste, de similar dimensión a lo inventado por Cervantes en su picaresca de *El Quijote.* Con el retrato más conocido de Cervantes sucede algo similar; no está certificado que éste corresponda a él, atribuido a Juan de Jáuregui; las demás imágenes suyas que vemos son totalmente inventadas.

Pongo un mínimo ejemplo del lenguaje de Shakespeare en boca de Hamlet, una de sus creaciones mayores, hablándole a su madre la Reina, al comparar la figura de su padre el Rey recién muerto, con la de su hermano que acaba de ocupar su lugar:

> REINA: ¡Ay de mí! ¿Qué drama es éste que ruge tan fuerte y truena en el prólogo?
>
> HAMLET: Mira aquí, en este retrato y en éste, la copia de las imágenes de dos hermanos: mira qué gracia se había asentado en este rostro, los rizos de Hiperión, la frente del propio Júpiter, unos ojos como Marte, para amenazar o mandar, una presencia como la del heraldo Mercurio, recién posado en un monte que besa el cielo; una combinación y una forma, verdaderamente, donde todos los dioses parecieron poner su sello, para dar al mundo garantía de un hombre: era tu marido. Mira ahora el que sigue. Aquí está tu marido, que, como una espiga con tizón, enferma a su hermano su aliento sano. ¿Tienes ojos? ¿Pudiste dejar de apacentarte en esta bella montaña para cebarte en esta ciénaga? ¿Eh?, ¿Tienes ojos? No puedes llamarlo amor, pues, a tu edad, el levantamiento de la sangre está domado, es humilde y sigue al juicio: ¿y qué juicio pasaría de éste a éste? [Ciertamente, tienes sentimiento, pues si no, no tendrías movimiento, pues ni la locura erraría, ni jamás se sometió tanto el buen sentido a la embriaguez sin reservarse un poco de juicio que usar en tal distinción]

> ¿Qué diablo fue el que os engañó jugando a ciegas? [Ojos sin sentimiento, sentimiento sin vista: oídos sin manos, ni ojos, olfato, ni nada, o siquiera una parte enfermiza de un solo sentido verdadero, no habrían podido enloquecer así] ¡Ah vergüenza! ¿Dónde está tu rubor? Rebelde infierno, si puedes amotinar en los huesos de una matrona, que la virtud sea como cera para la llameante juventud, y se derrita en su propio fuego. Proclama que no es vergonzoso que el ardor abusivo se lance al ataque, puesto que la misma helada arde con tanto vigor, y la Razón sirve de alcahueta al Deseo.

A estas tragedias se añade una notable serie de comedias como *La comedia de las equivocaciones* (1593), *La fierecilla domada (*1594), *El mercader de Venecia* (1596), *Mucho ruido y pocas nueces* (1598), *Las alegres comadres de Windsor* (1601), *Troilo y Cresida* (1602), *Medida por medida* (1604), hasta arribar a las obras postreras del cierre de su carrera, *Coriolano* (1607), *Cimbelino* (1609), *Cuento de invierno* (1610) y *La tempestad* (1611). En 1609 se editaron sus *Sonetos* y el poema *La queja de un amante*, dedicado a Henry Wriothesly, su patrono, conde de Southampton. La dedicatoria de estos textos siempre ha estado rodeada de ambigüedad y generado muchas hipótesis, ninguna de ellas aclarada del todo. Otra teoría más aventurada nos dice que Shakespeare no fue el único autor de estas obras, que se trataba de varios autores cuyo interés mayor era dar el mejor acabado posible a éstas, en beneficio de su frescura y verosimilitud, y el público las celebrara, más que para pasar a la historia de la literatura. Lo que sí es cierto y relevante en ellas es su don musical y la belleza de sus imágenes, un juego brillante y casi fantástico con las metáforas, y un arsenal de efectos sonoros en beneficio todos ellos de un poder conceptual impresionante, que han convertido a Shakespeare en un poeta sin igual y en un excepcional filósofo de la existencia humana.

Shakespeare, a diferencia de Cervantes, fue un hábil comerciante y un usurero menor, un empresario exitoso que pudo ahorrar para invertir, comprar casas y villas y retirarse a éstas con su familia, y casar a sus hijas Susana y Judith. Se ha especulado

acerca del fastuoso banquete nupcial ofrecido en la boda de su hija Judith en 1616: fue tal y el propio William se hartó de bocados en éste de tal modo ese día, que le sobrevino un infarto.

En ambas formas, en la dramática y la lírica, Shakespeare está considerado un maestro, un innovador, un escritor que rompe todas las reglas, potencia la lengua inglesa y la concepción del mundo isabelino y se proyecta en lo futuro, en el romanticismo, sobre todo, en la llamada modernidad y en las vanguardias con una fuerza inusual, que ha dado lugar a las interpretaciones más diversas y atrevidas.

Habría que consignar aquí los registros más reconocidos en ambos escritores. Cervantes, fundador de la novela moderna y su *Quijote* considerada la obra narrativa más leída e influyente del mundo. Shakespeare es tenido como el más grande dramaturgo, superando incluso a los clásicos griegos y a los autores medievales. *Macbeth, Otelo* y *Hamlet* son consideradas las obras teatrales más perfectas que se hayan escrito, por contener en sí los elementos constitutivos de la naturaleza humana: el odio, el amor, la alegría, la amistad, la muerte, el poder, la tristeza, la felicidad, la guerra, la fugacidad, la locura, la paz, los celos, la envidia, dios, el demonio, todo está contemplado y tratado en ellas. Igual pudiera decirse de aquello que se encuentra abordado y desarrollado en la obra cervantina.

La vigencia de la obra de un autor se mide por su capacidad de contemporizarse, de adaptarse a los tiempos. En ambos casos, las obras de Cervantes y Shakespeare lo han logrado con creces debido a la increíble frescura que ostentan, posibilitada por su gracia, y a un finísimo sentido del humor que recorre cada pasaje, cada diálogo, cada descripción. Aún en los momentos más dramáticos o trágicos, sale a relucir el humor, la picardía, el sentido de la ironía. Tragedia y comedia se compensan en las tramas debido a un equilibrado sentido de las proporciones. Cervantes, por ejemplo, no cesa de burlarse de sí mismo, aún en el momento de hacer su propio retrato, cuando anota:

> "Este que véis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva aunque

> bien proporcionada, las barbas de plata, que no ha veinte años fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros…”

Toda su obra está repleta de pasajes así, que le permiten ventilar los temas más abstrusos dándoles un toque de aire fresco proporcionado por la ironía y la autoburla. El paradigma de ello lo tenemos en Don Quijote de la Mancha, cuando éste se halla en instantes de mayor amargura o tristeza, aparece Sancho con sus preguntas ingenuas o sus disparates geniales, a poner la nota cómica. Los ejemplos son numerosos.

En Shakespeare sucede lo mismo. Cuando los personajes amenazan ponerse demasiado graves, entra otro con un diálogo picante o divertido. Personajes como el bufón Feste, el pobre Malvino, Teseo, Hipólito, John Falstaff, Bardolfo, Pistola, Catalina, Blanca, Hortensio, Lanzarote Chepa y Bautista. Por supuesto, John Falstaff y Lanzarote Chepa no tienen igual; pero hasta en las tragedias aparecen personajes cómicos que ponen una pizca de gracia en la temperatura dramática de la historia.

En cuanto al elemento trágico, ni hablar. La potencia de Shakespeare en este sentido es abrumadora. Conduce a sus personajes a climas radicales de desesperanza, enajenación o insania, locura o tortura espiritual; nos impregna de las cualidades más sombrías de la mente humana; nos hace sentir poca cosa, seres insignificantes ante el implacable arrollamiento de la vida, el tiempo o el destino. No tiene miramientos con nadie: jerarcas, príncipes, princesas, duques, diplomáticos, comerciantes adinerados, nobles o terratenientes, a todos los pone en el mismo rasero: los encumbra en su vanidad y su grandeza y luego los hace caer a la desesperanza, el abandono, la tristeza, la angustia, la nada. Puede parecernos un enorme psicólogo, un analista de la mente humana, sociólogo, historiador, filósofo, autoridad religiosa; incluso puede vérselas cara a cara con el mismísimo Dios de los cielos y luego hacerle cosquillas. Pero también puede descender a lo abyecto, lo bajo, lo vil, lo perverso. Tiene el don mágico de

tratar los asuntos más intrincados con una naturalidad pasmosa, que nos deja literalmente boquiabiertos. Sus obras pueden ser atemporales y adaptarse a cualquier tiempo o formato: el cine, el mimo, el teatro culto o el teatro de calle, la ópera, el ballet, las canciones, el video. Son valiosas las obras cinematográficas de Orson Welles, Laurence Olivier, Kenneth Branagh, Al Pacino y tantos otros cineastas o dramaturgos de cualquier tiempo o país, que pueden hallar en Shakespeare motivos para recrearlo. Orson Welles, sobre todo, realizó versiones admirables de *Otelo, Macbeth* y *Hamlet* donde aportó al cine nuevos modos de abordar los elementos dramáticos. También, al final de su vida, se embarcó en la empresa de llevar al cine *Don Quijote de la Mancha* en una magnífica versión.

Algo que me atrae en *El Quijote* es la manera en que está estructurada la novela. Capítulos breves (hay algunos de apenas dos páginas) de largos títulos que parodian al propio estilo barroco; son como relatos cerrados en sí mismos pero no necesariamente concluyen; aunque lleven una secuencia novelesca pueden leerse de modo separado. En estos, Cervantes recrea todo tipo de situaciones *aparentemente* disparatadas, pues don Quijote viene a experimentar una especie de locura literaria para vencer la realidad, la sed de aventuras que padece ante una existencia consumida por la pobreza, y en este sentido se opera una renovación en el tema de la aventura, pues sabemos que el Quijote ha perdido el juicio debido a la excesiva lectura de novelas de caballería. La obra, pese a su evidente planificación, no da la sensación mientras la leemos de obedecer a un proyecto premeditado, si no de una sucesión de historias producidas casi por azar, protagonizadas por él casi sin proponérselo, debidas a encuentros fortuitos con diversos personajes; en el fondo éste debe hacer valer sus “calabazadas” como firmes o valederas, no como sofistas o fantásticas.

Demás está referirse al cúmulo de temas abordados en esta obra; están en ella todos los asuntos que pueden experimentar los seres humanos, creo yo, y en ello coincide con la obra de Shakespeare. Los temas van desde lo estrictamente literario, didáctico o estético hasta sencillas apologías de la mujer, el vulgo, las pobres gentes de los caminos, los venteros, campesinos,

arrieros, cabreros, hechiceros; llegando hasta complicados juegos literarios acaecidos en "esta gravísima, altisonante, mínima dulce e imaginada historia", frase que encierra ya una estética, pues el Quijote es una suerte de Ulises que viaja a través de sí mismo, un filósofo disparatado e iracundo que dice frases enfebrecidas y apela a su desbocada imaginación para salvarse de su miseria material inventando historias, evocando rimas, cantando canciones, enamorando mujeres imposibles, cantando a la naturaleza y a los astros el cielo, creando mundos utópicos a través de fuertes imprecaciones que al final le dejan exhausto.

Pero nada de esto es posible sin un interlocutor: Sancho Panza, quien pese a su escasa cultura libresca posee una inteligencia práctica para salirle al paso a las dificultades de la vida; un ser bueno y noble de espíritu en quien Cervantes ha querido encarnar la sabiduría del pueblo, logrando uno de los personajes más fascinantes de la literatura. Su naturalidad, salidas humorísticas, ocurrencias cómicas y el constante uso del refrán, salpimientan la dramática historia de Don Quijote, el delirante hombre que lucha contra molinos de viento creyéndolos guerreros gigantes. Se advierte entre estos dos personajes un diálogo entre el altruismo (D. Quijote) y el interés inmediato (S. Panza), entre el discernimiento y el saber (D. Quijote) y la inteligencia práctica (S. Panza) y éstos se invaden recíproca y constantemente.

Por supuesto, Cervantes va mucho más allá. La desgracia, el desconsuelo, la desdicha, la tristeza y la fugacidad de la vida se dan cita en sus frases para conformar toda una filosofía del escepticismo, que va desde lo popular hasta lo culterano, de lo literario a lo vulgar, de lo cómico a lo trágico con la misma naturalidad. Además, realiza una ironía de la propia literatura sin dejar de hacer la crítica de su época. Capítulos enteros dedicados al amor, la naturaleza, reflexiones sobre la existencia, consejos morales, reflexiones sobre la guerra, la justicia, el honor, se entrelazan a encuentros con todo tipo de pillos, bellacos, ladrones de caminos, hampones, hechiceros a quienes reta, saliendo airoso o ileso de estos combates por pura casualidad; se encanta con cabreros ("el caballero de la mala figura") o defiende a los presos de la justicia. Agréguense a esto las aventuras amorosas, la búsqueda de lo

imposible, lo utópico o lo quimérico, y tendremos en *El Quijote* a un compendio de los ideales del Renacimiento, sólo que esta vez ironizados por una especie de tratado sobre lo efímero o fútil de la existencia.

De las influencias referidas por el propio Cervantes en su obra, se hallan las del Amadís de Gaula, las de *Orlando el furioso,* de Ariosto, o el *Elogio de la estulticia,* de Erasmo. La invención de Cide Hamete Benengeli, falsario y quimerista historiador árabe, como posible autor de las tribulaciones del Quijote es otra de las creaciones geniales de Cervantes en esta novela, un recurso que ha sido rasgo sustantivo de la narrativa moderna: la invención del autor apócrifo.

Otras brillantes invenciones suyas en esta obra son las del inaudito bachiller Sansón Carrasco, perpetuo bufón y regocijador de los patios de Salamanca. A través de estos personajes, Cervantes critica la supuesta perfección de los modelos clásicos como Eneas o Ulises, y se adelanta a descubrir lo que hoy se conoce con el nombre de metaliteratura, es decir, la crítica de la obra dentro de la propia obra. Por ejemplo, ndo el bachiller Carrasco refiere la novela *El curioso impertinente,* basada en una segunda parte de la vida del ingenioso hidalgo. Cervantes hace aquí una referencia ficcionada a las falsificaciones de su obra que surgieron del autor Avellaneda, quien, aprovechándose del éxito de la novela cervantina, se adelantó a escribir él una segunda parte a objeto de hacer dinero con ella. Recordemos que Cervantes publicó la otra entrega de esta obra diez años después, en 1615, editada en Madrid por Juan de la Cuesta. En esta segunda parte abundan las referencias de este tipo, numerosas parodias de intertextualidad, ironías cultas, relatos, dramas, poemas, citas comentadas, pensamientos de autores de la literatura antigua o de la época de Cervantes, defensas de la poesía, críticas a la prolijidad ("que puede engendrar el fastidio") hasta arribar al plagio supremo:

> "Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli que ha llegado al capítulo de la Cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: No

> me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que el valeroso Don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero esta de la cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables (…) Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, afirmada por falsa o verdadera, la escribo."

Es decir, Cervantes juega con la naturaleza apócrifa de los capítulos referidos a la Cueva de Montesinos (capítulo que a mí siempre me ha parecido de naturaleza iniciática, que quizá corresponde a claves personales ocultas del propio Cervantes), sean de naturaleza fantasiosa, surgido de la imaginación del Quijote. Con ello Cervantes crea para la novela moderna la parodia como un elemento consustanciado con ella.

Curiosamente, Cervantes influyó más en la novela del siglo XX que en la del XIX; su fuerza es más apreciable en la novelística de Joyce, Faulkner, Twain, Hemingway, Fitzgerald, Hesse, Mann, Boll, Torrente Ballester, Sánchez Ferlosio o Italo Calvino que en Balzac, Proust, Flaubert, Bronte o Dickens; por supuesto su influjo es grande en la novela latinoamericana desde Carpentier, Borges, Cortázar, Fuentes, Moreno-Durán, Bryce Echenique, García Márquez, Denzil Romero, Vila Matas, Roberto Bolaño, Monterroso y otros microrrelatistas, aún somos beneficiarios del humor cervantino.

El día del libro y el idioma se encontraría plenamente justificado a través de esta obra, pues se trata en efecto de un libro que hace acopio, en los 49 capítulos de la primera parte y en los 74 de la segunda de un vasto arsenal de dispositivos paródicos y humorísticos, sobre todo en la segunda parte, como ya hemos referido, observando cómo el autor de un libro de aventuras pasa a estar escrito por varios, recurso tras el cual Cervantes se oculta a sí mismo. Dada su accidentada vida, las prisiones que frecuentó, su precaria existencia de soldado, las heridas de guerra sufridas,

sus tribulaciones económicas y usurpaciones de su obra por parte de plagiarios, justifican plenamente que haya dedicado sus mejores esfuerzos a la escritura de este libro que funciona no sólo como obra central de sus preocupaciones individuales o existenciales, sino como respuesta a una tradición tan contradictoria (la paradoja parece ser su signo) como la moderna. Un libro que ha permitido romper cánones, traspasar barreras genéricas, introducir la experimentación formal y que cada autor funde un modo distinto en cada novela que escribe, lo cual viene a significar un logro mayor para el arte literario. [2016]

Cervantes y Amenodoro Urdaneta ante la crítica

Se nos ha enseñado que la crítica a una obra literaria no puede hacerse fuera del contexto de época donde se ha producido. Cada siglo o cada medio siglo (a veces incluso cada década) las obras se hacen sentir a la luz de la crítica bajo nuevas ópticas, independientemente de si esas ópticas puedan ser o no justas o acertadas, sea para convalidar o no determinada obra, para tratar de desentrañar sus sentidos o señalar sus defectos o aciertos, la crítica se ejerce en un sentido que puede abarcar el terreno moral, filosófico, religioso, histórico o pedagógico, pero siempre teniendo como fundamento el elemento estético cotejado con el tiempo que le antecede, y el que le aguarda en un devenir.

El ensayo crítico en Venezuela ha tenido un desenvolvimiento acorde con las exigencias de cada época, describiendo distintos periplos conceptuales en cada uno de los movimientos o tendencias donde se ha insertado. Desde el siglo XIX el ensayo, la crítica o la tesis académica se han dado cita para asumir visiones interpretativas. En dicho siglo nació nuestra crítica desde los tiempos de Francisco de Miranda, Andrés Bello, Simón Bolívar, Simón Rodríguez, Rafael María Baralt, Juan Vicente González, Fermín Toro o Cecilio Acosta, quienes estructuraron sus ideas para construir nuestro primer corpus crítico. A la siguiente generación de escritores pertenece Amenodoro Urdaneta (1829-1905), un escritor difícil de encasillar, pues se trata de un personaje polifacético, hijo nada menos que del general de la Independencia, el zuliano Rafael Urdaneta. Recibe desde su infancia (nació en Bogotá, de madre colombiana, pero desde niño viene a Venezuela con sus padres) clases de gramática, filosofía

y literatura de Fermín Toro; desde su juventud desarrolla una intensa actividad periodística en los Estados Zulia y Apure, y luego en Caracas. Cultiva la poesía épica (*Canto a Zamora,* 1864; *Bolívar y Washington,* 1865) escribe obras didácticas para niños (*El libro de la infancia*, 1865, *Fábulas para los niños,* 1874) y numerosas exégesis religiosas (*La fe cristiana,* 1881; *Poesías religiosas y morales,* 1884). Figura como Miembro Fundador de la Academia Venezolana de la Lengua (1883) y de la Academia Nacional de la Historia (1888). Pero la obra que le produce más reconocimiento es *Cervantes y la crítica* (1878), ensayo filológico-histórico donde Urdaneta quiere ser exhaustivo en lo que respecta a la percepción del *Quijote* frente a la crítica de su tiempo, especialmente entre aquellos que se empeñaron a restarle méritos o encontrarle defectos, lo cual sirvió de pretexto a Urdaneta para mostrar su admiración por la obra y explayarse en sus descripciones analíticas, filosóficas o morales acerca de la obra, las cuales se cuentan entre las más osadas en la historia de nuestro ensayo crítico, aunque mostrando también sus debilidades en cuanto a los parámetros retóricos que maneja, accionados entre lo romántico y lo clasicista, y enfrenta una serie de conceptos tópicos, muy frágiles, fácilmente desmontables debido a la argumentación reiterativa que presentan, hasta el punto de dañar a veces la apreciación de la obra en su conjunto, y algunas páginas valiosas del texto. Pero, como dijimos, hemos de observar esta obra en su contexto epocal, permeada de todos los influjos clasicistas que llaman la atención sobre el equilibrio, la mesura y la ponderación de los sentimientos y de la expresión, con la respectiva carga moral que compete al catolicismo.

Voy poco a poco. El libro está estructurado en tres partes fundamentales organizadas por capítulos. En la primera de ellas, *Juicio sobre el libro de Don Quijote,* Urdaneta realiza un repaso general sobre la importancia del libro que, aun cuando es loable, está repleto de lugares comunes, expresiones grandilocuentes y exageraciones. Por ejemplo, frases del tipo: “el Quijote es el cuadro sintético de la vida y el análisis de la humanidad” (pág. 35), o:”ese ente moral que vino a señalar y describir aquellas culpables divisiones y a delatar las faltas y las debilidades del hombre”

(pág. 36), O: “ese gran libro que vino a poner de relieve los secretos de nuestras flaquezas y la moral del Evangelio”

Cuando entra al terreno de la poesía, las frases son aún más trilladas: “No es el Quijote una vana copia de las acciones humanas, una estéril crítica de nuestros vicios y pasiones. Es más, el llena el verdadero, el más elevado fin de la poesía (…) Ni debe la poesía pintar el mundo tal cual es, sino *como debe ser.*”. Los raptos moralistas de Urdaneta (pueden comprenderse en un primer momento, dada su fe cristiana, pero no puede aplicarlos a toda la obra) y su cristianismo a ultranza le impiden ver otras aristas filosóficas de la obra, llegando al extremo de señalar “la misión civilizadora de la poesía”, lo cual lo lleva a construir una frase como: “Era preciso pues, que un genio superior, un hombre honrado y no influido por las preocupaciones anti-racionales de la sociedad viniese a purificar la tierra y a purgarla de la mala simiente” (pág. 42).

En fin, estos primeros capítulos están repletos de frases así, que arremeten de paso contra la tradición árabo-persa, pero también contra Shakespeare, contra Boccaccio, contra Ariosto, contra Aretino. La “moderación cristiana” con la cual Urdaneta identifica a Cervantes le ciega a veces hasta puntos simplistas para observar la poesía, como los juicios emitidos en el Capítulo VI.

No obstante, Urdaneta comienza a recuperarse a partir de la vindicación de los romances, cuando hace énfasis en los aspectos políticos. Veamos el cambio en el tono del juicio un poco más adelante: “Cervantes pertenece a esa época de transición en que el romance caballeresco y el morisco daban paso al vulgar; a la jácara y demás géneros que manifestaban la lucha del instinto moral popular y las ideas opresoras”.

Después pasa a revisar la caballería andante y el espíritu de las Cruzadas con bastante rigor, donde sale a relucir el llamado siglo Carlomagno (o ciclo carlovingio), el siglo del Rey Arturo y el de los Tirants (como *Tirant Lo Blanc)* y los Amadises (como el *Amadís de Gaula*). Justamente, de Carlo Magno y del arzobispo Turpín nace la literatura caballeresca, retomada luego por los ingleses para su historia épica del Rey Arturo y las Caballeros de la Tabla Redonda. Después vendría, en los siglos XV y XVI

en España el "subgénero" narrativo cuyo prototipo es el *Amadís de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo, cuyos antecedentes serían en España *El Caballero del Cisne* y *El libro del Caballero Zifar* (1300), atribuido a Ferrand Martínez, de Toledo. La estructura de estas novelas es simétrica (mas no sencilla); los romances están basados en el galanteo amoroso y los caballeros están movidos por la guerra; en el relato se crea un "suspenso", al demorar la consecución de los deseos del héroe movidos por la fama (debida al heroísmo individual) y el amor hacia las damas de la nobleza les imprimen fuerzas a los caballeros para conseguir sus objetivos, además de constituir una prueba de fuego para su fortaleza interna y su perfección moral.

En estas novelas se va introduciendo poco a poco una orientación religiosa, opuesta al esquema de valores heredados de la tradición artúrica, al sustituirse el erotismo de aquellas por las del héroe cristiano, como se advierte en otras novelas, como *Las Sergas de Esplandian, el Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva, donde se agregan elementos de novela pastoril y cambia la actitud acartonada de los caballeros. Es natural que estas novelas tuviesen tanta aceptación, pues sus móviles centrales, el amor, la guerra, la fama, el reconocimiento individual y los combates cuerpo a cuerpo de los caballeros revisten una indudable belleza. En este sentido encuentro a *El Amadís de Gaula* una obra insuperable de la tradición caballeresca; sin ella hubiese sido imposible la construcción del *Quijote* de Cervantes, y no concuerdo para nada en aplicarle a ésta los cánones morales provenientes del cristianismo. Amenodoro Urdaneta incurre en este dislate moralista de aplicar a todas las novelas de caballería las reglas religiosas del catolicismo, algo absurdo. Es verdad que Cervantes logra empapar por primera vez el espíritu noble del cristianismo (mejor sería decir de los evangelios, de la palabra y la actitud de Cristo) a sus personajes Sancho y Don Quijote, humanizándolos más (hay en ellos, ciertamente, un sacrificio desinteresado y altruista), pero también vemos cómo Alonso Quijano (que bien pudiera ser la conciencia de Cervantes), presa de la locura y de la pobreza debidas al mediocre tiempo que le tocó vivir, convierte y transfiere su frustración personal en idealismo para sus personajes, quienes

abrazan una suerte de conmovedora utopía en cuanto Don Quijote aspira la inmortalidad para sus actos justos, y Sancho aspira a ser gobernador en su isla Barataria (la isla de utopía, donde todo es abundancia y placidez, es decir, América, el continente que siempre quiso y nunca pudo visitar Cervantes), pero insertos ambos dentro de una concepción realista del mundo, que se constata al final de la novela, cuando el Quijote recupera la cordura para convertirse de nuevo en Alonso Quijano. No olvidemos que Cervantes escribió la primera parte de esta novela en la cárcel, viviendo a su vez una realidad tan cruda, que todas sus aventuras personales —imposibles de por sí, como la de viajar a América, otra utopía—- las transfiere a la imaginación calenturienta de su personaje, a esto es, a las locuras y delirios del Quijote, a ese ideal de belleza, justicia y verdad imposible de vivir en su propia época. Jorge Luis Borges en su breve ensayo "Magias parciales del Quijote" (que forma parte de su libro *Otras inquisiciones*, 1952), aludiendo a este asunto del realismo cervantino, nos dice que "la forma del Quijote le hizo contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico (…) Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España del siglo XVII, pero ni aquel siglo ni aquella España eran poéticas para él (…) El plan de su obra le vedaba lo maravilloso; éste, sin embargo, tenía que figurar, si quiera de manera indirecta, como los crímenes y el misterio, en una parodia de la novela policial. Cervantes no podía recurrir a talismanes o a sortilegios, pero insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y por ello mismo, más eficaz. Íntimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural." Me parecen oportunas estas palabras de Borges en el momento de caracterizar este realismo *sui generis* empleado por Cervantes.

Resulta ciertamente muy difícil caracterizar la tipología de este realismo del *Quijote.* Primero habría que reseñar la influencia filosófica ejercida por la obra *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, que dejaría en él una marca indeleble; luego, debido a las fuertes vicisitudes que sufrió como soldado, herido en un brazo y hecho preso varias veces, forjaron su temple humano y literario a tal punto, que decidió expresar más sus experiencias vitales que sus ideales, deseos o estados de ánimo. En su tiempo,

había una fuerte corriente contra el realismo, y él asumió ese reto. Pero este realismo, ya lo dijimos, se produce sólo de manera parcial, pues los móviles del personaje central son mas bien mentales (debidos a su locura), lo cual permitiría que su novela se considerase en más de un sentido, psicológica, por un lado, y por el otro fantástica, por la cantidad de fantasmas que aparecen en la realidad de Alonso Quijano y él ve, o quiere ver. Por otra parte, hay un solazarse en el absurdo, en un humorismo rico en cosas imposibles, disparates o paradojas permanentes, vividas en un cuerpo a cuerpo con la realidad. De igual modo, su idealismo y su búsqueda frenética de la belleza o la verdad lo identificarían con buena parte del romanticismo.

Ya he dicho en otra ocasión que el *Quijote* influenció más la novela del siglo XX que la de los siglos XVIII y XIX, pues la figura prototípica del héroe se va desgastando justo a partir de Cervantes con la decadencia de los caballeros andantes, y da un salto enorme al siglo XX para propiciar la entrada del anti-héroe, la del hombre que ya no libra batallas cuerpo a cuerpo. Después de las dos Guerras Mundiales en el siglo XX y desde la segunda mitad de ese siglo, las guerras no se libran entre contrincantes identificados, sino mediante intervenciones militares o injerencias en la política de países débiles, a través de guerras mediáticas, informáticas o ideológicas manipuladas por la cibernética, las guerras asimétricas o intermitentes de tercera generación aupadas por empresas financieras e instituciones militares con el aplauso de grandes medios de comunicación, banqueros y círculos de hombres y mujeres poderosos sin identidades conocidas (esa es su condición real) que manejan a gobernantes, políticos, ministros y presidentes de naciones como si se tratara de marionetas. La era industrial, tecnológica y cibernética del capitalismo “avanzado” da la estocada final, creando a través del marketing productos de consumo para triturarlos lo mismo que a la conciencia humana, como si ésta fuese otro de sus productos de desecho.

Todo esto incidió en la percepción del héroe, que se volvió débil, alienado, fracasado, mecanizado, impotente; así son los héroes de Albert Camus, Franz Kafka, Louis Ferdinand Celine, James Joyce; en América Latina son conocidos los antihéroes de

Juan Carlos Onetti, Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz, Salvador Garmendia. El Ulises de Joyce parodia al de Homero y hace su "odisea" cotidiana en un solo día por el centro de Dublín. Por eso Cervantes es más aceptado en el siglo XX, porque su Quijote los prefigura tres siglos antes y expone el sinsentido de los nuevos antihéroes: seres alienados, anodinos, aislados, grises, turbios, viciosos de las grandes metrópolis, de las ciudades-pánico.

Después de Cervantes son contados en España los narradores sobresalientes durante el siglo XVIII: tenemos el caso casi único de José Francisco de la Isla, con su genial novela *Don Gerundio*; en el XIX a Juan Valera y sobre todo a Benito Pérez Galdós, el más grande novelista de España durante ese siglo, sólo comparable a Dickens, Tolstoi o Balzac. Por cierto, Galdós tiene una novela (*La de Bringas*) con asunto tomado de una meditación sobre el *Quijote*, y continúa la línea realista dentro del mejor lirismo, siendo a la vez una obra maestra del arte cómico. Otros grandes novelistas hispánicos de ese siglo son Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés y Vicente Blasco Ibáñez. En el siglo XX sobresalen los nombres de Ramón Pérez de Ayala, Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno (quien tiene un ensayo novelado, *Vida de don Quijote y Sancho*), Pío Baroja (quizá el mejor) y más adelante a Miguel Delibes, Josep Plá, Camilo José Cela, Rafael Sánchez Ferlosio (*El Jarama* es una obra maestra inimitable), Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Goytisolo, Carmen Martin Gaite, Manuel Vásquez Montalbán, Luis Goytisolo. No sé cuánto le deban los de mi generación en España a Cervantes; de los que puedo recordar están Javier Marías, Enrique Vila Matas, Jesús Ferrero, Antonio Muñoz Molina y Javier García Sánchez. De otros países es más difícil hablar, pero estoy seguro de que Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez y R.H. Moreno Durán le deben mucho a Cervantes. En el siglo XIX el ecuatoriano Juan Montalvo se atrevió a escribir los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*.

Volviendo al libro en cuestión, prefiero a Amenodoro Urdaneta diciendo las cosas claramente, como: "Cervantes pertenecía a esa época de transición en que el romance caballeresco y el morisco daban paso al vulgar, a la jácara y de más géneros que

manifestaban la lucha del instinto moral popular y las ideas opresoras.". O juicios ponderados como éste: "Los consejos y sentencias que frecuentemente salen de los labios del Quijote son el resumen de la sabiduría, salpicado de agudezas y atractivos. Allí tienen reglas y modelos el magistrado, el juez, el caballero y demás gentes de la nomenclatura social; lo mismo que las ciencias, las artes, la literatura y los oficios; todo impulsado por las eternas leyes de la justicia, de la caridad y la misericordia, espíritu de las leyes cristianas, que nadie con razón disputaría al héroe de esta incomparable novela."

Especialmente en los capítulos IX y X muchos párrafos no sólo están dotados de claridad sino de lucidez interpretativa y expresividad real; no así cuando empieza a emplear ciertas palabras de modo profuso, tal el caso de la palabra "extravagancia", o a usar el concepto de *verosimilitud* (o su contrario *inverosímil*) con tanta frecuencia a lo largo del texto, que éstos pierden sentido. Cuando Urdaneta usa el término *extravagancia* no se sabe bien a qué se refiere, si a lo raro, lo extraño, artificioso, recargado o ridículo; pero lo cierto es que deposita en este término demasiadas sugerencias negativas, que al fin y al cabo no quieren decir nada. Se me ocurre que al leer a Edgar Allan Poe Urdaneta se ruborizaría, o pensaría que éste no sería más que un escritor extravagante, y no podría leer siquiera una página suya. Por ejemplo, cuando dice: "Ella no es sólo una cabal pintura de las ideas extravagantes que reinaban en los espíritus y agradaban a los pueblos, sino que responde a las exigencias que se hacían al novelista, al historiador caballeresco y al poeta." Más adelante: "Basta que un suceso, por imposible y raro que parezca, este consignado en esta novela, para que se le dé cabida entre los que formaban la novela del tiempo pues ya he dicho que ella es una reunión de las creencias y prácticas literarias del funesto reinado de la extravagancia en la literatura europea". Otro ejemplo; "Las exageraciones y las extravagancias que invaden los órdenes sociales destruyen los sentimientos más nobles del corazón y turban la armonía del mundo moral."

Mientras tanto, el concepto de *verosimilitud* está usado en otro sentido, y campea en todo el libro, sobre todo cuando los críticos de Cervantes se lo aplican a determinadas acciones o frases

del Quijote, para ellos difíciles de creer, y a las cuales Urdaneta se apresta a defender. Esta noción es una de las más importantes para el arte de la ficción, la de inventar personajes y acciones que sean perfectamente creíbles para el lector, cualquiera sea el contexto en que se produzcan, válida tanto para la narración fantástica como para una realista, romántica o clásica; en cualquiera de ellas los personajes deben lucir cómodos y el lector aceptarlos como tales. En *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* no aparece ese problema nunca, pues todos sus personajes actúan de un modo verosímil al tratarse de una obra realista, donde el personaje central actúa como loco y dice cosas alocadas, pero todos sabemos que no está en sus cabales y así lo aceptamos y comprendemos, sentimos hacia él una piedad constante, pues se trata de un hombre noble y bueno, lo cual hace que en el fondo nos identifiquemos con él a pesar de sus delirios. El asunto no es ya si las novelas de caballería son buenas o malas, aburridas o divertidas, atentan o no contra la moral, sino si son verosímiles. Al parecer muchos críticos de Cervantes, especialmente Clemencín y del Río, advierten estas situaciones poco creíbles. Tampoco se trataría, creo yo, de comparar la novela de Cervantes con las obras de Homero, Virgilio o Dante situándola por encima de aquellas, como lo hace Urdaneta, sino de otorgarle una verdadera dimensión estética o histórica a ésta con la mayor precisión posible, lo cual sería, por cierto, una labor de la crítica.

Decíamos que más allá de los moralismos que dominan los juicios de Urdaneta están sus dotes de verdadero crítico, y también, por qué no, de poeta, como cuando escribe:

"He aquí el inmenso edificio construido por Cervantes en honra de las letras humanas y en nombre y en memoria eterna de su nombre y de su nación. Este edificio descansa sobre vastas y gigantescas columnas, de risueñas y encantadas formas, como vienen a serlo mil ingeniosos episodios y acciones curiosísimas que se relacionan entre sí con inimitable armonía, y se sostienen salvando diestramente las luces del recinto (…)", sobre todo, cuando defiende a Cervantes de las críticas miopes que pretenden hacerle en el siglo XIX escritores como Vicente Salvá Pérez, Vicente de los Ríos, Juan Eugenio Hartzenbusch, Juan Antonio

Pellicer y Pilares, Gregorio Mayans y Siscar y Diego Clemencín. Estos autores escribieron libros o prólogos sobre la obra de Cervantes, y Amenodoro Urdaneta se dio a la tarea de realizar una pesquisa escrupulosa de juicios adversos que van desde los bien sopesados —como son los de Vicente de los Ríos— hasta los juicios efectistas u ortodoxos de Clemencin. Son muchos los ejemplos donde Urdaneta hace sus apreciaciones, como para pretender resumirlos aquí, y comprenden la parte segunda del libro, titulada *Censuras que se han hecho a la fábula del Quijote y a la verdad de sus caracteres*, mientras la parte tercera trata de las *Censuras hechas al estilo y al lenguaje del Quijote.*

Particularmente interesante es el Capítulo III de la segunda parte, titulado *Lenguaje del tiempo de Cervantes,* donde Urdaneta realiza puntualizaciones pertinentes acerca del lenguaje literario del siglo XVI, capitales para entender los amaneramientos de la lengua española de ese tiempo, los giros y palabras rebuscados, contra los cuales reacciona justamente el lenguaje cervantino. Escribe Urdaneta:

> "Muy difícil es recoger en un cuerpo todos los elementos del espíritu literario de una época; y más aún de la que nos ocupa, tan incierta, tan contradictoria y llena de vanidad, y de tantas cualidades falsas, social, política y literariamente hablando. Fue en España tal la confusión de espíritus y estilos distintos, según el roce que traía la conquista de tantos pueblos diversos y las expediciones lejanas, que no es fácil dilucidar cuando empezaron a ingerirse tales o cuales modismos extraños, tales italianismos, galicismos, etc., y cuando dejaron de tenerse como elemento castizo de nuestro idioma, así como sucede con más regularidad con los anteriores préstamos de otros idiomas. Por lo que es muy arriesgado negarles entrada y rechazarlos sin otro fundamento que porque hoy chocan y no los necesitamos (…) En aquéllos días reinaba la mayor anarquía en las partes de la oración y en la forma de los pensamientos: parece que la tortura de éstos y la absoluta libertad de aquéllas eran un elemento esencial del lenguaje, bastando decir que su principal modelo era el libro de *Amadís*,

> retocado por Montalvo y presentado al pueblo y a los literatos, que sancionaban este uso.”

Urdaneta va haciendo los respectivos desgloses de partes de la oración para someterlas al análisis: Nombre, Artículo, Pronombre, Preposición y otras particularidades como las figuras retóricas: Transposición, Antítesis, Pleonasmo, Hipérbole. Me parece que la revisión llevada a cabo aquí es una de las más logradas desde el punto de vista filológico; constituye sin dudas una contribución significativa en este campo. Realizando estas puntualizaciones gramaticales, Urdaneta deja bien sentado hacia dónde se dirigen sus críticas, la mayoría de estas fundadas.

Habría que remarcar la curiosa manera que tiene Urdaneta de titular algunos capítulos de esta parte del libro, repitiendo su título en varios de ellos: “El mismo asunto”, a objeto de no alargar demasiado la extensión de la parte alusiva al lenguaje de la época, propiamente dicho, sino segmentando los capítulos y titulándolos de esta manera.

Hacia el final de la obra, Urdaneta aborda el tema de la censura (sobre todo a la hecha por Diego Clemencín), capítulo a capítulo, a la obra de Cervantes. Esta parte es sencillamente fascinante para quienes gastamos nuestro tiempo en comparar vocablos viejos y nuevos, apreciar sus sonidos, significaciones o sutilezas, lo cual sería materia de estudio de la historia de la lengua. En cualquier caso, la capacidad crítica de Urdaneta es puesta a prueba y su manera de hacer crítica también, pues casi nunca aburre y sabe argumentar y polemizar.

En conclusión, la obra gana hacia su parte final, en los aspectos de exégesis y de defensa filológica; no es de ningún modo un purista ni un académico ortodoxo, sino lo contrario: aboga por la renovación y la depuración de la lengua castellana más castiza, con el impulso dado por Cervantes.

Debemos agradecer esta nueva edición de *Cervantes y la crítica* (2005)[1] de Urdaneta y el cuidado que ha puesto en ella

---

1 Amenodoro Urdaneta, Cervantes y la crítica, Presentación, edición y notas Francisco Javier Pérez, Biblioteca Ayacucho, Colección Paralelos, Caracas, 2005, 352 pp.

Francisco Javier Pérez, su esmerado prólogo y oportunas notas, donde el académico venezolano revisa el trayecto crítico recorrido por esta obra entre distintas generaciones de escritores, tanto en el siglo XIX como en el XX, y resultan de suprema utilidad para investigadores y lectores. Se trata del único libro escrito hasta ahora por un venezolano íntegramente dedicado a la obra de Cervantes, que recibió los elogios del sabio español Menéndez y Pelayo, y en Venezuela ensayos de Julio Planchart y del padre Pedro Pablo Barnola, entre otros. Planchart hizo críticas muy severas a este libro —según se infiere de las anotaciones de F.J. Pérez— mientras que Barnola hizo un elogio de éste ("Un eximio cervantista venezolano") en el año 1965. Sería interesante realizar un arqueo bibliográfico de la crítica sobre Cervantes producida en Venezuela, a objeto de preparar algún volumen antológico.

Luce muy bien al final la inclusión de un "Prólogo al lector" firmado por Urdaneta, y el aún más famoso *El buscapié de Cervantes,* considerado "la más célebre de las atribuciones apócrifas cervantinas". Se trata de un texto presentado por Adolfo de Castro, publicado en 1848, que se tuvo por mucho tiempo como un prólogo escrito por el propio Cervantes y que generó muchas polémicas, pues se pensaba éste lo había escrito para defenderse de quienes atacaron la primera parte de su novela, editada en 1605. La gracia del texto falso es evidente, un juego literario de altura, de autorías posibles que quizá le hubiese gustado al propio Cervantes, creo yo, y nos alienta una vez más en la idea de que la obra y el estilo del gran escritor manchego seguirán teniendo lectores en el futuro, y despertando curiosidad sobre el arte del ingenio y la parodia. [2016]

Edgar Allan Poe en el siglo xxi

UNA EXISTENCIA VERTIGINOSA

Deben haber corrido ríos de tinta tratando de desentrañar la obra de Edgar Allan Poe, un escritor por muchas razones considerado fundador de un tipo de ficciones, ensayos y poemas que le granjearon un lugar muy destacado en la literatura de cualquier tiempo. No resulta sencillo justificar estas razones, aunque éstas sean harto conocidas. Sin embargo, habría que intentarlo de un modo muy sumario.

Poe nació en Boston, Estados Unidos, a comienzos del siglo diecinueve (1809) y vivió sólo cuarenta años (1849) de una existencia poblada de incidencias fuertes, agobiantes, que le llevaron a definir una serie de fenómenos estéticos y vitales configuradores de su modo de concebir el mundo. Los datos más conocidos de su vida se inician con la muerte de su madre cuando sólo era un niño de tres años, (fue hijo de dos actores ambulantes, David Poe y Elizabeth Arnold, que no tenían cómo mantenerlo; murieron ambos casi al mismo tiempo, dejando en el abandono a tres hijos de corta edad) y el posterior abandono de su padre, por lo cual debe ser confiada su crianza al señor John Allan, acomodado comerciante de Richmond, Virginia, y de su esposa Frances Allan, madre adoptiva, quien también fallece estando él pequeño. De John tomó su primer apellido, y mantuvo con él una tensa y conflictiva relación. El joven Edgar viajó con sus tutores entre 1816 y 1820 a Escocia y Londres, donde su padrastro iba a hacer negocios, y allá estudió en colegios ingleses donde eran importantes los deportes y la rudeza física. Por eso, el aspecto de Poe nada tiene que ver con el de un endeble poeta ebrio; era un hombre no muy alto pero atlético, fuerte, de cuerpo proporcionado. Le gustaba practicar el box y es famoso el episodio donde nadó

seis millas por la corriente de un río. Tenía una faz noble de ojos penetrantes, tristes y negrísimos, y una amplia frente.

La cultura inicial de Poe proviene primero de su infancia, donde tiene contacto con el folklore sureño; es tratado por nodrizas negras y criados esclavos, en una niñez poblada de aparecidos, relatos sobre cementerios y cadáveres deambulando en selvas. Por otro lado, está el contacto durante su adolescencia con la lectura de revistas trimestrales escocesas e inglesas repletas de historias populares. Con su nodriza negra, de seguro, asimiló los ritmos de la gente de color que le prodigan fuerza a sus versos; luego, la presencia del mar y los capitanes de navío con quienes trataba su padrastro en los negocios de ultramar, que narraban historias marineras, han debido impresionarlo.

Luego John Allan lo envía a estudiar a la Universidad de Virginia, pero el joven Edgar presenta tendencias constantes a la bebida y al juego que le impiden cumplir cabalmente sus estudios, razón por la cual el padrastro le retira su apoyo económico. Después de esto, intenta el ingreso a la academia militar de West Point, a donde se acostumbra menos, imposibilitado de adaptarse a la disciplina militar. Comienza entonces a leer mucho y a escribir poemas, artículos y relatos donde muestra sus tempranas dotes. Aprovecha y cultiva estas aptitudes y marcha a la ciudad de Baltimore, donde comienza a trabajar como crítico literario en diversos periódicos de la época. De ahí en adelante, este será su principal oficio y su modo de mantenerse, junto al de editor y director de revistas (*Southern Literary Messenger*); y ello hay que tenerlo muy en cuenta en el momento de valorar una existencia transcurrida entre la precariedad material, una ardiente imaginación y una vocación indeclinable por la literatura, hasta sus últimos días.

Antes de cumplir los treinta casó con su prima Virginia Clemm, (había tenido dos novias en su época de adolescente, Helen y Elmira) con la que estuvo unido por once años, al morir ésta de tuberculosis, hecho que le sume en una depresión nerviosa. Aunque ya había publicado en 1840 sus *Cuentos de lo grotesco y arabesco,* su verdadero reconocimiento como escritor se inicia con la publicación del relato *El escarabajo de oro* en 1843, texto donde se advierten sus facultades: claro dominio de un estilo propio, capacidad

deductiva, amplia cultura científica y filosófica, y una imaginación febril heredada de la tradición gótica inglesa del siglo XVIII, remozada con peculiares toques de elementos nuevos, que se mueven entre la alteridad de los personajes y su mundo psíquico, así como en los territorios de lo poético y lo tétrico los cuales forman parte de su concepción sobre el arte del grotesco), de ahí que se le tenga como a un maestro del cuento de terror y de la novela policial (el análisis de pistas y datos que permiten dar con el culpable de determinado asesinato, aparecen por vez primera en *Los crímenes de la calle Morgue*), al tiempo de considerársele un poeta romántico y una suerte de decadentista, precursor de la ciencia ficción (por el uso de elementos de razonamiento científico en el diseño de mundos utópicos) y del llamado espíritu moderno, al establecer el choque de un mundo espiritual e independiente con el de la incomprensión materialista de la sociedad masiva utilitaria, consecuencia del mundo industrial capitalista. Esta condición de avanzada es reconocida en Europa por el mismísimo Charles Baudelaire, quien llevó a cabo la versión íntegra de sus obras al idioma francés y escribió para ellas un prólogo revelador, que lo coloca de inmediato en la cúspide de la literatura europea. Baudelaire y Rubén Darío coinciden en el contexto fundamentalmente materialista y pragmático, casi insensible, donde se desenvuelve la vida de Poe, en unos Estados Unidos "ciclópea, monstruosa, tormentosa, irresistible capital del cheque"[2] como la llama Darío, que no puede ser propicia a un alma delicada y refinada como la de Poe. Mientras, Baudelaire nos dice que los Estados Unidos son "un país gigantesco e infantil, naturalmente celoso del viejo continente. Satisfecho de su crecimiento material, anormal y casi monstruoso, este recién llegado a la historia tiene una fe ingenua en la omnipotencia de la industria; está convencido, como algunos desventurados entre nosotros, de que terminará por devorar al Diablo"[3]. Por su parte, nuestro Ludovico Silva nos dice que "Tal vez sea Edgar Allan Poe —y la elección no es arbitraria— la primera víctima de la revolución industrial, y el primer

---

2 Rubén Darío, "Edgar Allan Poe" En: *Retratos y figuras,* Colección La Expresión Americana, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993.

3 Charles Baudelaire, "Edgar Poe, sa vie et ses Oeuvres" En: Baudelaire, *Oeuvres Completes,* Editions Robert Laffont, Paris, 1980.

representante genuino de la contracultura. Defino a la contracultura, provisionalmente, como el modo específico de ser cultural de la sociedad capitalista, y se caracteriza por su oposición implacable a los valores de cambio en que se basa esta sociedad."[4]

Otro escritor notable de América Latina, el argentino Julio Cortázar, se propuso traducir la obra completa —excepto la poética— de Poe al castellano, acompañada de sendos estudios críticos[5], logrando versiones difíciles de superar. Éste se ha pronunciado en otro sentido cuando nos dice: "*El cuervo* conmovió los círculos literarios y todas las capas sociales, hasta un punto que actualmente resulta difícil imaginar. La misteriosa magia del poema, su oscuro llamado, el nombre del autor, satánicamente aureolado con una "leyenda negra" se confabularon para hacer de *El cuervo* la imagen misma del romanticismo en Norteamérica, y una de las instancias más memorables de la poesía de todos los tiempos".

Al mismo tiempo, Poe es deudor de poetas románticos ingleses como Byron, Coleridge, Moore, Keats o Shelley, y de seguro fue muy influido también por los cuentos fantásticos del alemán E. T. Hoffman. En 1845 salen publicados finalmente sus *Cuentos* (*Tales*), así como el importante volumen poético *El cuervo y otros poemas*.

VIDA FUNDIDA A LA OBRA

No debemos separar los rasgos antes señalados con los de la personalidad de Poe, de su alcoholismo compulsivo, del uso que hizo de drogas como el opio y el láudano, de su deambular por tabernas sórdidas, debido a lo cual su salud se debilitó; ello, sumado a la

---

4 Ludovico Silva, *Contracultura,* Vadell Hermanos Ediciones, Valencia, Venezuela, 1980.

5 Julio Cortázar, "Vida de Edgar Poe". En: Edgar Allan Poe, Cuentos, El libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1970. Cortázar hace una llamada a pie de página en este prólogo, que reza de la siguiente manera: "Esta noticia de los hechos salientes de la vida de Poe, sigue, en líneas generales, la biografía de Hervey Allen, *Israfel, life and times of Edgar Allan Poe,* la más completa hasta la fecha junto a la de Arthur Hobson Quinn.

muerte de su esposa y a las continuas deudas contraídas por su afición al juego, le llevaron a encontrar la prematura muerte en medio de un *delirium tremens* en un suburbio de Baltimore. Poe es sobre todo poeta, y como tal asumió todo lo que hizo y deshizo, como un poeta se plantó ante el mundo y escribió sus sonoros versos, sus ambiciosos ensayos estéticos, sus cuentos tormentosos y su novela inconclusa sobre un navío perdido en océanos lóbregos.

Citemos apenas algunos poemas suyos como *El Cuervo, Ulalume, Annabel Lee*, *El Coliseo, La durmiente, El palacio encantado* o *Un sueño dentro de un sueño,* que terminaron por consolidar aún más su fama, y requerirían de una consideración aparte; en sus ensayos críticos revela una aguda capacidad de observación (sentido histórico, contexto de época, revisión formal exigente, intuición prodigiosa, método comparativo, juicios éticos oportunos, etc.) entre los que destacan *Filosofía de la composición*, *El principio poético*, los fragmentos aforísticos denominados *Marginalia*, pero sobre todo *Eureka,* ensayo cosmológico donde revisa las leyes del retorno, la gravitación, el universo limitado, las partículas cósmicas, las propiedades de atracción y repulsión de la mente humana. También son muy importantes sus ensayos sobre Longfellow, Hawthorne y Dickens. Muchos críticos, entre ellos Edmund Wilson, le consideran mejor ensayista literario que narrador o poeta. Citemos finalmente su inconclusa novela *Narración de Arthur Gordon Pym*, que da cuenta de un naufragio en una embarcación perdida en la soledad de los mares glaciales. En lo tocante a la relación que se ha querido establecer de su obra con la ciencia ficción, se mencionan sus relatos *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall, Revelación mesmérica* y *Balloon Hoax*. En cuanto a la referencia que suele hacerse de Poe como precursor de la ciencia ficción, nuestro escritor pone al personaje Hans Pfaall en un viaje en globo desde tierra firme a la luna en unas condiciones francamente inverosímiles, incluyendo en el viaje a un parto de gatos. Los datos científicos que suministra no encuentran justificación. En cambio, sus deducciones tienen todo el atractivo de sus especulaciones poéticas. No será sino hasta Julio Verne en su novela *De la tierra a la luna* (1865) donde se justifiquen tales datos, lo cual convierte al texto de Poe, frente

a éste, en no poco menos que una descabellada e infantil aventura por el aire, aunque con los aciertos literarios del caso.

RESEÑAS DE ALGUNOS DE SUS CUENTOS

Es arduo discernir cuál puede ser el más representativo de sus cuentos en tal o cual tendencia, y pueden ir desde el más sutil logro poético hasta la más inconsistente truculencia. Lo cierto es que en ellos están subrayados los elementos definidores de su estética literaria: las atmósferas góticas trabajadas al amparo del horror, el carácter fantasmal de muchos de sus personajes y la articulación del yo-narrador a la trama del relato, no tanto como el relator omnisciente, sino como narrador testigo. En el caso de *La caída de la casa Usher* tenemos que el dueño de esa mansión, Roderick Usher, teme más al peligro que al terror, pues en si mismo encarna el terror, huye del fantasma del miedo y se encuentra atado a las supersticiones de su propia mansión, rozando la locura, cuando se duele de la muerte de su hermana lady Madeline. El narrador testigo comparte mesa y actividades con Roderick Usher mientras éste pinta, toca la guitarra, oye valses y comparte secretos con él, entre ellos el de la desaparición y sepultura de su hermana, hasta la ruina moral y física de los personajes y la casa.

En *El barril de amontillado* el viaje es a través de la galería de una bodega de vinos, un recorrido por unas catacumbas de mostos amontillados, los personajes se van internando por esos sótanos entre la embriaguez y la muerte. En *El entierro prematuro* Poe aborda uno de sus temas predilectos: el límite estremecedor entre lo que podríamos llamar una muerte en vida y una vida penetrada de muerte. En *Leonora, Berenice*, *Ligeia* y *La caja oblonga* se ha dicho que Poe prefiere a sus mujeres puestas en un ataúd; opta por enviarlas al cielo o al otro mundo para así idealizarlas, no sin antes inyectarles una buena dosis de necrofilia.

No voy a describir la trama o atmósfera de estos relatos; me limitaré a reseñar algunos rasgos. En *Berenice* el terror es directo y descriptivo; por ejemplo, los dientes de Berenice son una imagen central de la vida habitando la muerte, su enfermedad convierte

al amor en horror, un horror sin sorpresas concentrado en un solo personaje donde no faltan ensoñaciones de todo tipo, pues lo destacable aquí es la belleza de lo grotesco, fundamentada en la fealdad. Mientras, en *La caja oblonga* el *suspense* está más logrado y hay menos descripciones. La imagen principal es la risa histérica de la señora Wyatt, su rostro hostigante. Se trata de otro hombre enamorado de un cadáver, un amor obsesivo hasta el suicidio. En *Eleonora* la cuestión va por otro lado. Se contrasta aquí el paraíso —el edén, ("El Valle de la Hierba Irisada" lo llama)— con la realidad terrena a través de una enfermedad del pensamiento (se percibe la analogía de la relación con su prima Virginia); es el que prefiero de estos cuentos sobre mujeres de Poe (recordemos que en el poema *El cuervo* se llora la muerte de Leonora), por su belleza poética intrínseca y la descripción extraordinaria que hace del paraíso terrenal en pro del amor obsesivo, promisor de felicidad eterna. Por supuesto, el paraíso se esfuma otra vez al final, pero triunfa la felicidad.

Pero de todas las mujeres idealizadas de Poe, la que posee más rasgos de musa es *Ligeia*. En sucesivos párrafos el poeta describe sus ojos, su nariz, su boca, su voz. La estirpe remota de Ligeia, su voz profunda y musical, su perfecto rostro, sus grandes ojos que hablaban por si solos se aliaban a su sabiduría, a su meditada lectura de libros y a la ejecución de instrumentos musicales, su conocimiento de las lenguas clásicas, sus juicios cabales. Pero el acecho de la muerte no podía faltar. Por supuesto, se trata de la esposa de quien narra la historia. La medianoche que precedió a su muerte, Ligeia llama a su marido para confiarle unos versos extraordinarios. Fallece. El esposo se muda de Alemania (vive a orillas del Rin) a una abadía de Inglaterra, donde realiza el descubrimiento de una extraña recámara, y comete el error de volverse a casar, esta vez con Lady Rowena. Poe procede a convertir, en la segunda parte del relato, a aquello que ha sido hermoso, en una verdadera pesadilla. No se resiste nuestro escritor a transfigurar la atmósfera de la nueva vivienda para enrarecerla hasta el paroxismo. Rowena también muere y por supuesto los recuerdos de Ligeia se asocian a ésta hasta alcanzar el conocido estado de muerte-vida donde Poe suele conducir a sus mujeres. Personalmente, me parece un final predecible, esquemático. Poe

dañó este cuento agregándole elementos macabros innecesarios, referidos a la reencarnación.

No es ocioso decir aquí que en sus poemas o cuentos pueden aparecer muchas veces los nombres de esas mismas mujeres, llámense Leonora, Elena, Annie, Annabel Lee, Isadora, Ulalume, Helen, Elisabeth, Ligeia, Eulalia, Berenice, Morella: todas son acaso una sola mujer transfigurada, multiplicada, con rasgos cambiantes, pero en el fondo una sola que puede ser hermana, madre, amante, esposa, sabia, erudita; en lo profundo se encuentran dominadas por algún mal o enfermedad. Asimismo, habría que acatar la observación de Baudelaire donde nos dice que en los relatos de Poe nunca hay amor, mientras sus poemas están impregnados fuertemente de este sentimiento. Y otra, donde el gran poeta francés anota que "a pesar de su prodigioso talento por lo grotesco y lo horrible, no hay en toda su obra ni un solo pasaje que tenga que ver con la lubricidad, ni siquiera con los goces sensuales." Y para aprovechar la mención de este otro gran genio literario de lo maldito, lo popular y lo trágico que fue Baudelaire, éste ha dicho que Poe es el escritor de los nervios, que desarrolla sus historias al amparo de una "imperceptible desviación del intelecto y en una hipótesis audaz, en una dosis imprudente de la Naturaleza en la amalgama de sus facultades.(…) describe, de esa manera minuciosa y científica cuyos efectos son terribles, todo lo imaginario que flota en torno al hombre nervioso y le conduce a la perdición".

En *La carta robada* no hay nada de miedo u horror; en este caso se trata sólo de la inteligencia deductiva de Dupin, el detective creado por Poe, cuando se dispone descubrir el paradero de una carta perdida dentro de una casa, que puede comprometer el futuro político de un hombre importante. Aquí el autor hace gala de sus cualidades analíticas pero también de su sentido común, en una historia que no tiene nada de fantástico, pero sí de ironía política y de crítica al poder.

La cita tiene lugar en Venecia, en el estrambótico palacio que un príncipe ha creado para soñar allí y albergar obras de arte

y visiones macabras, hastiado de la vida hasta al suicidio, a donde le precede la visión de una bellísima marquesa.

El tema del doble aparece con inusual fuerza en *William Wilson.* Un hombre maduro, en una apartada mansión, recuerda sus años de infancia y adolescencia, su época de estudiante en la academia, y el encuentro con un joven con su mismo nombre y su misma data de nacimiento, quien le aventaja en atributos de todo tipo, una suerte de gemelo desconocido comienza a acosarle y obsesionarle hasta puntos radicales. Lo más notable de este cuento es la sutileza con que se van tejiendo los pormenores del parecido entre ambos personajes, que rebasan lo físico para tornarse en atributos (y luego en perversiones y desviaciones) mentales a medida que la historia transcurre. Poe sabe mantener el debido suspense que le granjeó tanto prestigio como narrador. En historias no expresamente macabras o terroríficas este elemento resulta mejor manejado: sutilmente, lo fantástico va emergiendo de lo cotidiano, va haciendo irrupción en el mundo rutinario, surge el fantasma en la esfera de lo "normal" hasta convertirse en extra-ordinario, dibujando así una de las grandes destrezas de Poe en el relato.

En *Silencio* el verdadero protagonista es el paisaje desolado de un valle. No hay personajes sino apenas aquel que lo contempla; se trata de una fábula sobre un paisaje inmóvil dominado por la presencia de una deidad maligna, que profiere un anatema contra éste.

Revelación mesmérica trata de la conversación un hipnotizado al borde de la muerte, donde se abordan los peliagudos temas de Dios, la materia indivisa, la mente, el pensamiento, el cuerpo. Un relato esencialmente filosófico donde Poe desarrolla su concepción del dolor y del placer como fuerzas antagónicas pero complementarias, necesarias para sopesar la existencia.

El corazón delator pertenece a ese tipo de relatos construidos a partir de la cotidianidad, que logran estremecernos a través de un tratamiento logrado del espantoso latido del corazón de un hombre viejo, que se resiste a morir.

El texto de *Los anteojos,* narra el "flechazo" amoroso sufrido por el protagonista durante su estadía en un teatro, ante Madame Eugenia Lalande, belleza con quien su pretendiente,

después de muchos escarceos, consigue una cita. Va a su encuentro, disfrutan de paseos, veladas musicales de ópera (Poe era un incurable melómano) donde Eugenia Lalande también canta. Un día ésta le pide que use unos anteojos especiales que le permiten ver, o mejor, descubrir una cruda, desagradable realidad. Una vez más Poe tuerce el curso del relato, mas no a través del terror o de incursiones necrofílicas, si no mediante el deterioro físico de la vejez de una mujer que él cree joven, pues ha sido víctima de una trampa hilada por un equipo de impostores a donde pertenece la propia madame Lalande.

Hasta aquí las síntesis argumentales. Invito al lector a un recorrido por estos extraños textos que atravesaron la mitad del siglo XIX, todo el siglo XX y arribaron al XXI aún frescos, llenos de poder sugestivo[6].

Un aspecto distintivo del mundo de Poe, es que es él mismo, su propia imagen, la que protagoniza sus relatos, el narrador testigo es el propio Poe que se ha convertido en el principal personaje de sus cuentos. Y esto hasta ahora, no había sucedido nunca en ningún cuentista anterior, y posiblemente tampoco ha aparecido con tal fuerza en uno posterior, con excepción quizá de Horacio Quiroga.

EL ESTILO DE POE Y SU RADIO DE INFLUENCIA

Por último, voy a intentar expresar en qué consisten para mí las contribuciones de Poe a la prosa de ficción en la tradición de occidente. En primer lugar, Poe es más un narrador de ideas y

---

6 Poe nunca publicó en vida ningún libro con el título de "Narraciones extraordinarias". Al parecer fue Charles Baudelaire el primero, al final de su célebre prólogo a las obras del poeta de Boston, quien acuño tal título (*Histoires extraordinaires*), cuando nos dice: "Reunimos bajo el título de *Historias extraordinarias* diversos cuentos elegidos de entre el conjunto de la obra de Poe". Luego en otras ediciones vemos cómo éstos aparecen titulados como "Narraciones extraordinarias". Los únicos títulos originales de Poe para recoger sus relatos en volúmenes fueron *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco* (1840) y *Cuentos* (1845).

atmósferas que de determinadas anécdotas o hechos sometidos al arte literario. Es un narrador que filosofa a medida que avanza en la historia, y está más interesado en descubrir qué sienten o piensan los personajes, que en describir los motivos de sus actuaciones en el cotidiano existir, se deba ello a su propia voluntad o conducidos por convenciones sociales; más bien se sumerge en la mente de éstos, en sus gustos, decepciones o reacciones adversas, en el *fatum* de la propia existencia de sus seres, que en una inútil descripción de sus pareceres sobre familia, política o sociedad; está más interesado en narrar la enajenación psíquica de éstos, sus contrariedades, sus males, su dolor, que salir airoso en un final verosímil (feliz o trágico, lo mismo da) para complacer al lector; prefiere sumergirlo en una serie de dubitaciones que le induzcan a pensar en la posibilidad de creer en lo invisible, lo intangible, lo etéreo o lo metafísico mediante una suerte de trascendentalismo inducido, es decir, un modo de creer en un más allá, en una dimensión superior idealizada, propia del romanticismo, que incluye, por supuesto, un culto a la muerte, pero ese culto se realiza mediante una organización de la mente analítica, de la existencia de una esfera superior donde puedan habitar seres, sentimientos o intuiciones poderosas que incluyen la idea de Dios, más que a Dios mismo; de ahí su permanente distanciamiento de cualquier religión. Cuando parece estar cerca de Dios, Poe y sus personajes (o bien Poe convertido en personaje de sí mismo, su principal logro estético, literario y filosófico), ponen un cerco al todopoderoso para que éste no aparezca, y así sus personajes idealizados, desdibujados, tomen el lugar de éste, convertido no ya en una deidad, persona o entidad religiosa, si no en una suerte de energía cambiante, de potencia estética a donde Poe desea conducir su mundo.

Poe fuerza la barra permanentemente, y al no encontrar respuesta para sus personajes perdidos, extraviados, desconsolados o angustiados, describe los entornos o ambientes de éstos de un modo fantasmal, imprime un carácter quimérico a los deseos de éstos y los sume en atmósferas interiores abigarradas rodeadas de esculturas, muebles, pinturas, retratos, camafeos, perfumes, olores, hasta propiciar ambientes saturados, recargados a conciencia, poblados de referencias culteranas, eruditas, musicales

o plásticas. La principal arma descriptiva de Poe es la pintura, opera como un artista que hace un retrato a través de pinceladas, colores, toques perfeccionistas aquí y allá en el logro de perfiles, rostros, gestos, texturas, detalles; luego los suspende en el tiempo, congela las imágenes y después apela a la música, al ritmo y cadencia de su escritura para conducir al lector a una especie de embriaguez sonora de donde le sea difícil salir, pues nuestro escritor tiene esa capacidad de colocar siempre en las historias a un personaje en segundo o tercer plano para que éste opere como bisagra de la narración, y así ofuscarlo aún más con nuevas descripciones de este tipo, lo lleva hasta el paroxismo, y aunque éste lector no comulgue totalmente con la historia o se identifique con los personajes, no tiene más opción que concluir la historia. Con esto, creo, Poe aporta a la prosa romántica nuevos elementos, ingredientes que no habían sido avizorados en la prosa romántica europea desde Goethe, Hoffman o Hugo.

¿Qué ocurre después de Poe? Lo que ocurrió con todo el romanticismo en el mundo entero: o se reacciona contra él, como hizo el neoclasicismo, o se le intenta innovar o asimilar desde otros movimientos como el simbolismo, el dandismo, el decadentismo o el modernismo hispanoamericano. Pongamos unos pocos ejemplos: Oscar Wilde, el último de los grandes dandis, absorbe directamente la estética de Poe; en Italia, en la obra de otro dandi como Gabriel D'Annunzio; en Francia lo hace Guy de Maupassant en sus cuentos obsesivos y delirantes, y en los parnasianos franceses; en toda la novela policial, desde Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle hasta Henry James y Wilkie Collins, pasando por las novelas de Agatha Christie, Georges Simenon y los estadounidenses Raymond Chandler y Dashell Hammet (a mi entender los mejores); también en la literatura fantástica propiamente dicha en obras como las de Howard Philip Lovecraft, Franz Kafka, Gustav Meyrinck y los ingleses Blackwood, Harvey y Kettridge; luego en América Latina su influjo más fuerte es en el cuento en autores como Horacio Quiroga, Pablo Palacio, Juan Rulfo, Julio Torri, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Julio Garmendia, José Antonio Ramos Sucre, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges o Gabriel

García Márquez; o en poetas que escriben cuentos fantásticos como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, César Vallejo o Vicente Huidobro; en narrativas posteriores como las de Virgilio Piñera y Salvador Garmendia se percibe a Poe, y hasta en la mal llamada subliteratura, el comic, la historieta, la ciencia ficción y el microrrelato Poe anda paseando por ahí, campante. Incluso hasta por contraste, por reacción contra él y su obra, se percibe. De modo que no será fácil librarse de su influjo.

Es cierto que los lectores del siglo XXI hemos adquirido unas características muy distintas a los lectores del siglo XIX y XX, habituados como estamos a asistir a los diversos modos de un relato ecléctico donde puede fundirse el cine[7], el arte, la música, la fotografía, el video, el internet, los periódicos, las revistas o las páginas web en un solo día; un relato que puede amalgamar todas estas experiencias como un fenómeno cotidiano. En el caso de Edgar Allan Poe, creo que éste va a continuar sobreviviendo a una experiencia narrativa y artística justamente por la capacidad de asimilación de los horrores cotidianos de quienes puedan abrir sus estados de conciencia un poco más allá de las convenciones del verismo o el realismo, y accedan a uno de esos escritores que dieron los primeros pasos ciertos para transgredir los límites entre vida y muerte, entre sueño y vigilia, entre realidad y fantasía, por todos los medios posibles. (2016).

---

7 No olvidemos los primeros filmes norteamericanos de Roger Corman sobre cuentos de Poe, como *La máscara de la muerte de roja* y *La caída de la Casa Usher,* protagonizados por el gran actor de horror Vincent Price, hasta producciones recientes como El cuervo, sobre la vida de Poe, protagonizada por John Cusack.

Julio Cortázar: prefiguraciones del pop en *Historias de cronopios y de famas*

UNA OBRA POLIFÓNICA

Escritor prolífico y polifónico, experimentador constante y vigilante de los procesos sociales y políticos de nuestra América Latina; solidario con las causas de nuestros pueblos en la conquista de espacios de dignidad en una nueva historia, Julio Cortázar estableció para su mundo literario una serie de interrogaciones que le permitieron abordar los más diversos asuntos humanos, plasmados en una obra que día a día gana más lectores. A medida que ésta va creciendo se va cotejando —como es natural—con las distintas preocupaciones y asuntos de su tiempo; preocupaciones que hoy retoman una tremenda actualidad, tanto para la naturaleza estética del hecho literario como para las implicaciones filosóficas, sociales o éticas que nos incumben como colectivos, en momentos en que nuestros pueblos se encaminan a otras opciones de convivencia, más allá de los viejos modelos capitalistas o militaristas que han llenado de ignominia a nuestra historia.

Con el paso del tiempo, la obra de Cortázar se enriquece y potencia, hasta alcanzar, creo, rango de clásica. De formación cultural europea, Cortázar se nutre también de la tradición de su país, Argentina, donde se desempeñó enseñando lengua y literatura en medios rurales, para luego marchar a París, Francia, donde se estableció desde 1951, y donde escribió la mayor parte de su obra. A medida que ésta se va editando en Argentina y España, se traduce luego a otros idiomas y va despertando interés; luego, una verdadera

pasión. Se convierte en escritor de culto, sobre todo ente los jóvenes, quienes siempre han sido los mejores lectores de su sus libros. Simultáneamente, Cortázar va participando en una serie de debates públicos, mesas redondas, entrevistas por diversos medios, que le colocan en el centro de una polémica sobre el deber—ser del escritor, y las consabidas controversias políticas propias de un temperamento inquieto e irreverente, que igual muestra curiosidad por la música, la filosofía, lo lúdico, lo fantástico o lo humorístico, elementos que se van tejiendo en él para conformar una personalidad dinámica, muy activa, que le hace tomar parte de audiencias a las cuales siempre tiene algo qué aportar. Ello ha permitido, creo yo, que lo podamos percibir como a uno de nuestros primeros escritores modernos, con todo el peso contradictorio que pueda contener este término, toda la pulsión cosmopolita que encierra su personalidad y las múltiples direcciones que se desprenden de tal condición.

En el año 2014, Cortázar cumplió cien; en su honor se celebraron en su país y otros lugares una serie de actos, homenajes y publicaciones en su tributo. Él, con Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, son grandes renovadores de la prosa de ficción en lengua castellana en la segunda mitad del siglo XX y uno de los escritores que permiten seguir un desenvolvimiento pleno de las interrogantes del mundo contemporáneo.

Cortázar había publicado en la década de los años 50 importantes libros de relatos como *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959), contentivos de algunas de sus obras maestras (tal es el caso de “El perseguidor”, el famoso cuento inspirado en la vida de Charlie Parker). Digo publicado y no escrito, pues Cortázar ya había avanzado en la escritura de *Divertimento* o *El examen* escritos respectivamente en 1949 y 1950, pero que no vieron su edición si no hasta el año de 1986, incluyendo el monumental ensayo *Imagen de John Keats*, concluido en 1952, y la novela *Los premios* (1960).

PREFIGURACIONES DEL POP

Hoy voy a referirme a uno de sus libros, *Historias de cronopios y de famas* (1962) que significó para mí —y de seguro para numerosos lectores y autores— uno de los más ricos e interesantes de su vasta obra. Cortázar publica en 1962 un volumen atípico conformado por textos heteróclitos, breves, contentivos de elementos poemáticos, absurdos, humorísticos que narran pero a la vez sugieren espacios inéditos, descoyuntamientos lingüísticos, transgresiones sintácticas, juegos con el tiempo, incisiones en las imágenes, mordeduras en los sonidos.

Empleando una especie de explosivo interno en sus tramas e historias, Cortázar integra sesenta textos con los más diversos materiales, ecos y resonancias surrealistas, cubistas, patafísicas, fantásticas; en fin, todo un arsenal al servicio de un texto transgresor. Percibo aquí la prefiguración de una cultura que en los años 60 del siglo XX se dejó sentir por los medios más diversos: la cultura pop. Una cultura que tomó elementos de los objetos de la cotidianidad, imágenes de los medios de comunicación, el cine, los iconos populares, clisés, historietas, avisos comerciales o industriales para llevar a cabo una estética del minimalismo muy propia de los tiempos. Es sabido que a Cortázar le fueron revelados los personajes de este libro durante la pausa de un concierto, mientras aguardaba en el intervalo de un concierto en un teatro de Paris y se quedó solo (pensando o no pensando) y tuvo una visión interior, que él explica así: "…unos seres que se paseaban el aire y eran como globos verdes. Yo los veía como globos verdes, pero con orejas, una figura un poco humana, pero no eran exactamente seres humanos."[8]

A mí me pasa algo similar cuando me imagino respondiendo a esta descripción de Cortázar, me ocurre que veo a los cronopios similares a como fueron concebidos los seres animados de la película de George Dunning *El submarino amarillo* (1968). Ese personaje es Jeremy —o para ser más exactos, el doctor en

---

8 "Sexta clase. Lo lúdico en la literatura". En: Julio Cortázar, *Clases de Literatura, Berkeley,1980.* Alfaguara, 2013, pág.184.

filosofía Jeremy Hilary Boob— un personaje regordete de color marrón, de brazos y pies cortos, de cara azul con una gran nariz y de orejas enormes, de cola rosada moteada. Va de un lado a otro saltando y riendo, gasta bromas a los mismísimos Blue Meanins, sus antípodas, gigantones obesos y deformes que odian la música y están obsesionados en hacer la guerra en Pepperland, tierra custodiada por la *Banda de corazones solitarios del Sargento Pimienta* dirigida por Los Beatles, quienes deben ayudar a los habitantes de Pepperland a travesar distintos mares: de la ciencia, del tiempo, de los monstruos, de la nada, de los agujeros, en una suerte de Odisea. Los Beatles entonan canciones, hacen acertijos, chistes, todo dentro de la más pura estética psicodélica y alucinatoria. Aunque lo pop no es necesariamente psicodélico, a lo psicodélico sí se lo pudiera enmarcar en este caso dentro del terreno Pop, y aunque la película es posterior al libro y no puede haberlo influenciado, me remito en este caso a lo que estaba en el ambiente, a las correspondencias culturales que se establecen en determinados momentos para modelar las obras. Sólo deseo establecer una conexión, en este sentido, entre Jeremy y un Cronopio parecido él, el primero azul y el segundo verde, un animalito que no es humano pero puede tener cualidades más humanas que un humano, mientras los famas, aunque no llegan a las características violentas de los Blue Meanins, también en el fondo son mala gente. Los Beatles quizá lleguen a calificar para esperanzas. Un país de música, poesía, colores y generosidad, habla sin embargo por todo un ideal antibélico, antiburgués, antiburocrático; en fin, tanto Cortázar como GeorgeDunning, Erich Segal y el equipo de dibujantes y animadores, dirigieron sus respectivos esfuerzos en esta dirección.

PSICODELIA, HUMOR Y JUEGO

Historias de cronopios y de famas consta de cuatro partes. La primera de ellas, *Manual de instrucciones,* la más breve, apenas tiene ocho textos, el primero de ellos sin título, pero al que yo llamaría “La tarjeta de acceso al ladrillo de lo cotidiano”, el cual

no podría empezar mejor: "La tarea de ablandar el ladrillo todos los días; la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo". Esto para mí ya tiene un fundamento pop, si nos atenemos al concepto que viene dado por los artistas de esa época tales como Jasper Jones, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Robert Rauschenberg o Andy Warhol, por los dibujantes de historietas como Jess Collins, por la música pop y el rock de esos años como la de Los Beatles, los RollingStones, Led Zeppellin, Frank Zappa, Greateful Dead o Pink Floyd. En éstos, en mayor o menor grado, se experimenta con las drogas como elementos alucinantes que introdujeron de manera consciente en la cultura del siglo XX el concepto de psicodelia, es decir, de alucinación provocada por el acido lisérgico (LSD) y otras drogas que vinieron a procurar los "viajes" mentales que tanta influencia tuvieron en su momento, sobre todo en la cultura hippie de los años 60, buscando diferenciarse de la hipocresía del *stablishment* y del ilusorio progreso material que se ofrecía a una sociedad donde gobiernos como el de Estados Unidos hacían la guerra en países como Vietnam, y apaleaban y reprimían a estudiantes en las universidades con extrema brutalidad policial. En cierto modo, esta proclamación del amor libre, de la paz y el amor contra la guerra y la violencia institucional, significó una manera de ser libres y de pensar la literatura de otro modo, tal y como lo habían hecho la década anterior algunos escritores de la Beat Generation como Allen Ginsberg y Jack Kerouac. En la generación anterior, que es la generación del jazz, y donde se formó Cortázar, las drogas eran la cocaína y la heroína, que causaron estragos en los músicos. El uso de drogas en este caso no era para incrementar la violencia, la irresponsabilidad o la evasión fácil, sino para acercarnos a mayores zonas placenteras y de liberación perceptiva, con todos los riesgos que ello implicaba cuando se convertían en vicios adictivos. Buena parte de esta experiencia fue abordada por Aldous Huxley en su importante libro *Las puertas de la percepción*.

El arte psicodélico se conformó entonces con elementos de la cultura audiovisual e incluía materiales efímeros, objetos y símbolos cotidianos y de consumo, como dije antes. Y por supuesto reconvertía las experiencias surrealistas, cubistas y

dadaístas, las historietas, el cine fantástico y macabro y de ciencia ficción, el uso de marihuana y alcohol, y todo ello lo fundió en una cultura audiovisual de mucho colorido e intensidad, donde el arte grotesco y fantástico y la literatura de terror formaron parte de un hibrido bastante poderoso de experiencias dispares, no todas afortunadas.

No puedo dejar de relacionar a *Historias de cronopios y de famas* con este contexto, por el conjunto de similitudes y cercanías que ofrece a la libre asociación de ideas e imágenes, las cuales intercambian distintas sugerencias de carácter lúdico, pistas que intentaré seguir a continuación.

La primera parte de este libro, *Manual de Instrucciones,* ya dije que es la más breve de las cuatro que lo componen y sólo consta de ocho textos. Todas son, en efecto, "Instrucciones" (para llorar; sobre la forma de tener miedo; para entender tres pinturas famosas de Tiziano, Rafael y Holbein; para matar hormigas en Roma; para subir una escalera; para dar cuerda a un reloj. También dije que la primera no lleva título) todas ellas imposibles de entender desde el punto de vista racional. Son todas irónicas o simplemente cómicas, verbigracia la de matar hormigas en Roma.

Son muchos los ejemplos que pueden ofrecerse para ilustrar este tipo de imágenes pop. Ahí va uno: "Para llorar, dirigir la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes *en los que no entra nadie, nunca."* Otro: "Un señor está extendiendo pasta dentífrica en el cepillo. De pronto ve, acostada de espaldas, una diminuta imagen de mujer, de coral o quizá de miga pan pintada. Al abrir el ropero para sacar una camisa, cae un viejo almanaque que se deshace, se deshoja, cubre la ropa blanca con miles de sucias mariposas de papel."

La reflexión sobre el tiempo se halla contenida, por supuesto, en las "Instrucciones para dar cuerda a un reloj", donde entre otras cosas inferimos que nos hacemos esclavos del tiempo del reloj, y que mientras el tiempo te regala cosas, el reloj te come; esto, en el preámbulo a las instrucciones, y que cuando te regalan un reloj "no te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen

para el cumpleaños del reloj", mientras en las instrucciones mismas viene, diríamos, la parte buena del tiempo de los relojes: "Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan."

OCUPACIONES RARAS

La segunda parte del libro, *Ocupaciones raras*, consta asimismo de ocho textos, sólo que éstos un poco más extensos. El primero de ellos, "Simulacros", está dedicado a la imagen de los patíbulos, tan sugerente, pues en ellos se encierra una suerte de poesía del crimen, y la literatura posee siempre esa virtud de invertir el valor de las imágenes para otorgarles un don estético. En "Etiqueta y prelaciones" nos encontramos con un abordaje de los sobrenombres y los circunloquios, los eufemismos usados por una familia para diferenciarse en su rango social de las otras, bajo la excusa de modificar las rutinas y las tradiciones. En otros textos se abordan motivos del descanso familiar de la clase pequeño burguesa ("Los posatigres") en una acerba crítica social contra la comodidad de esa clase, en donde se presenta la situación de las cañerías tapadas por el exceso de cabello en éstas, en una alusión oblicua a las situaciones domésticas que se vuelven insólitas. Un simple cabello puede ser motivo para desarrollar un texto rico en situaciones absurdas.

Entre estas situaciones familiares está la de la "Tía en dificultades" donde la circunstancia de la atención a los enfermos en un texto ciertamente magistral donde se registra ese hecho tan notorio de la fragilidad de la salud de una persona querida que teme caerse de espaldas, con los debidos obstáculos encontrados. La frase final "La vida sigue así, y no era peor que otras vidas" se continúa en el texto siguiente, "Tía explicada o no".

Luego está el tema de la hipocresía formalizada a tal extremo que podríamos llamarla “muerte social”, como lo refleja el texto “Conducta en los velorios” el cual resulta ser el texto más extenso de esta parte y probablemente de todo el libro (aunque no pasa de las seis páginas) y posee un desenvolvimiento narrativo muy curioso: no describe mayores acciones externas, sino desplazamientos muy cortos en un ámbito funerario y gestos de los personajes, ni siquiera hay diálogos.

CONDUCTAS PLÁSTICAS Y OCUPACIONES MARAVILLOSAS

La tercera parte del volumen, intitulada *Material plástico* es la más extensa de todas (26 textos) y está compuesta de piezas muy breves. La alusión al plástico no se capta muy bien, no se sabe si alude a lo almidonado, a lo artificial y acartonado de muchas ocupaciones, trabajos, empleos, actitudes personales o formalidades visibles en cierto tipo de conductas. A mi entender es la sección que contiene más riqueza temática y literaria de todo el libro, incluso por encima de la celebrada *Historias de cronopios y de famas* que brinda el título al volumen.

Estas actitudes artificiales, “plásticas” o impostadas de ciertos personajes se expresan, por ejemplo, en la conducta de una secretaria ejecutiva que tiene un peculiar trato con las palabras: “Las palabras, por ejemplo, no hay día en que no las lustre, las cepille, las ponga en su justo estante, las prepare y acicale para sus obligaciones cotidianas.” También vemos cómo la poesía, otro ejemplo, está censurada en las oficinas.

En “Maravillosas ocupaciones” podemos percibir un desenfado visual y un cromatismo tan poderosos, que bien pudiera considerarse un poema narrativo pop, por antonomasia. Manteniendo en cada uno de los cuatro párrafos que lo componen el inicio “Que maravillosa ocupación…”1) Cortarle una pata a una araña.2) ir andando por el bulevar Arago contando los árboles.3) entrar en un café y pedir azúcar y 4) tomar el ómnibus, bajarse delante del Ministerio…) este poema en prosa no narra sino un

breve viaje hasta un Ministerio en donde no ocurre nada concreto. Me permitiré citar el párrafo completo para indicar el ingrediente pop: “Qué maravillosa ocupación entrar en un café y pedir azúcar, otra vez azúcar, tres o cuatro veces azúcar, e ir formando un montón en el centro de la mesa, mientras crece la ira en los mostradores y debajo de los delantales blancos, y exactamente en medio del montón de azúcar escupir suavemente, y seguir el descenso del pequeño glaciar de saliva, oír el ruido de piedras rotas que lo acompaña y que nace en las gargantas contraídas de cinco parroquianos y del patrón, hombre honesto a sus horas…”

Algo similar ocurre en el texto siguiente “Vietato introdurre biciclete” en cuyo primer párrafo leemos: “En los bancos y casas de comercio de este mundo a nadie le importa un pito que alguien entre con un repollo bajo el brazo, o con un tucán, o soltando de la boca como un piolincito las canciones que me enseñó mi madre, o llevando de la mano un chimpancé con tricota a rayas. Pero apenas una persona entra con una bicicleta se produce un revuelo excesivo, y el vehículo es expulsado con violencia a la calle mientras su propietario recibe admoniciones vehementes de los empleados de la casa.”

En esta defensa de las bicicletas —que funcionan como imágenes de libertad o frescura— el ingrediente pop es urbano, se vale del artefacto tecnológico y del instrumento más que del elemento natural, de la imagen desarrollada a través de algo puro (como una nube o un árbol, por ejemplo), mientras que en textos más surreales como “Conducta de los espejos en la isla de Pascua” los espejos toman las características del reloj, es decir, funden imágenes en el tiempo —las imágenes de Salomon Lemos— un personaje que tiene la duración de un párrafo en una página, es un antropólogo becado por la Fundación Guggenheim para hacer investigaciones en la Isla de Pascua, y termina reflejando épocas de su vida en aquellos espejos: yendo a la escuela, desnudo en una bañadera, enjabonado por su papá y su mama y diciendo “ajó” recién nacido frente a su tía Remedios; es decir, los espejos le reflejan toda su infancia de regreso.

Otro texto a mi entender pop es “Posibilidades de la abstracción”, el cual nos habla de la capacidad de abstraerse de la

realidad que posee un personaje que trabaja con un Organismo Internacional como la Unesco (es, en efecto, el propio Cortázar), quien para poder tolerar la monotonía de una oficina donde "trabaja" y donde nada sucede, pone su mente en otras cosas e imágenes para imprimirles vida propia, y ponerlas a protagonizar a todos y cada uno en los días de la semana: el lunes se imagina orejas desparramadas o en fila por la oficina o la cantina, o volando; el martes son doscientos relojes pulsera sobrevolando las mesas, o cardúmenes de ojos opacos, o botones en los ascensores. Los miércoles les toca a las bolsas de papilla con *corn flake* o café con leche, o naranjas cayendo por las escaleras, o bocanadas de humo en volutas barrocas; al final, la imagen de unos tubos retorcidos hace desaparecer aquellas felices visiones. Luego este personaje evasivo pierde su empleo en el despacho; se entera por su secretaria que lloraba mientras le leía el decreto por el cual lo dejaban cesante. Escribe Cortázar al remate: "Para consolarme, decidí abstraer sus lágrimas, y por un rato me deleité con esas diminutas fuentes cristalinas que nacían en el aire y se aplastaban en los biblioratos, el secante y el boletín oficial. La vida está llena de hermosuras así." Creo que en este texto hemos llegado al cenit del pre- pop. Las imágenes prefiguran y coinciden con algunas visiones psicodélicas de *El submarino amarillo*, la analogía que se puede trazar con muchos colores contrastados, casi iridiscentes, como los de un Andy Warhol, por ejemplo.

En textos siguientes se abordan tópicos diversos, como los de la metamorfosis de los periódicos ("El diario a diario") donde se nos sugiere que los escribas (los escritores) son el futuro de la literatura y se comen el mundo antes de que éste se acabe. Los escribas y sus obras, los libros, van invadiendo el planeta entero, inundan los mares, provocan el asombro de los gobiernos, de los países, los barcos, las islas, los transatlánticos. Un alegato extremo del poder de los escribas y los indetenibles libros con imágenes desbordadas de colores.

"Acefalia" es el texto más célebre del libro, el más editado y citado y el más extremo, donde un señor sigue viviendo sin su cabeza y se sienta en el banco de un parque a contemplar a través

del tacto mientras va palpando una hoja, una piedra, huele frituras en la calle, contempla un cielo pálido y sus propias manos, y finalmente también oye, oye un recuerdo, y nos cercioramos de que a ese señor le han cortado la cabeza y se acaba de confesar en la cárcel. Una obra maestra.

En "Qué tal, López" vemos cómo las formalidades pueden ahogar los encuentros entre las personas, limitan los saludos verdaderos. Aquí localizamos otra frase pop: "Pero las cosas invisibles necesitan encarnarse, las ideas caen a la tierra como palomas muertas."

En "Geografías" nos topamos con una burla a la antropología; luego hay una ironía sobre el progreso y los inventos en "Progreso y retroceso", cuando alguien inventa un cristal que deja pasar las moscas. "Historia verídica" es otra pieza única que parte de la simple anécdota de un señor al que se le caen los anteojos, y ese solo hecho origina un texto filosófico, que vale la pena citar íntegro:

A un señor se le caen al suelo los anteojos, que hacen un ruido terrible al chocar con las baldosas.

El señor se agacha afligidísimo porque los cristales de anteojos cuentan muy caro, pero descubre con asombro que por milagro no se le han roto.

Ahora este señor se siente profundamente agradecido y comprende que lo ocurrido vale por una advertencia amistosa, de modo que se encamina a una casa de óptica y adquiere en seguida un estuche de cuero almohadillado doble protección, a fin de curarse en salud. Una hora más tarde se le cae el estuche, y al agacharse sin mayor inquietud descubre que los anteojos se han hecho polvo. A este señor le lleva un rato comprender que los designios de la providencia son inescrutables y que en realidad el milagro ha ocurrido ahora.

En "Historia con un oso blanco" observamos el tratamiento del lenguaje descoyuntado a lo James Joyce. Parece a la vez un ejercicio de patafísica (Alfred Jarry siempre se filtra por ahí con sus locuras) o de automatismo psíquico surrealista, o las dos cosas a la vez. "Tema para un tapiz" toca el motivo del absurdo de la guerra, la batalla nunca ganada en que se embarcan los países

cuando deciden pelear, encarnado esta vez en la presencia de un general avasallante. “Propiedades de un sillón” permite que el objeto central, “un sillón para morirse” sea usado para jugar nada menos que con la muerte, y que a esa muerte puede quitársele gravedad si se la aborda a través de un grupo de chicos traviesos que se divierten en engañar a las visitas, en ausencia de la madre. Sin embargo, el sillón conserva su imagen de descanso eterno.

Otro caso de lenguaje descoyuntado y casi telegráfico (que suele tener un efecto cómico casi instantáneo) lo tenemos en “Sabio con agujero en la memoria” donde se revive la historia de un postulado al Premio Nobel, con la debida ironía a ese polémico premio cada día más venido a menos. Mientras en “Plan para un poema” el texto se burla, ironiza con el tema mismo del proyecto de un poema, siendo éste el de más inconexo y automático de los lenguajes usados. En el siguiente texto, la fábula “Camello declarado indeseable”, Cortázar suprime muchos verbos y artículos en el logro de un cuento cuya anécdota tiene como centro un camello al que no permiten pasar en una frontera; espera tanto, que muere de tristeza. En “Retrato de Casoar” Cortázar inventa un animal para tejer una fábula cruel, dando un paso adelante en la creación de lo que Borges llamo “seres imaginarios”, sólo que éste vive en un zoológico urbano.

Avanza Cortázar en esta parte del libro hacia la construcción de un texto que podría definirse como un poema de las gotas de lluvia en “Aplastamiento de las gotas” donde figuran incluso unas gotas suicidas. Sigue “Cuento sin moraleja”, donde se alude a los tiranos y a las tiranías en un texto político que contiene algunos de los pocos diálogos usados por Cortázar en este libro. La narración nos dice que: “…un hombre vendía gritos y palabras, y le iba muy bien, aunque encontraba mucha gente que discutía los precios y solicitaba descuentos”, pero termina tocando el delicado asunto de las torturas. Un texto político penetrado de humor negro.

El último texto de esta parte es uno de los más celebrados y citados de Cortázar, “Las líneas de la mano”, y ciertamente uno de los más perfectos en el sentido en que despliega, palabra a palabra, un formidable suspense que nos permite considerarlo un miniclásico del cuento policial, pues la línea que sale de la carta

tirada sobre una mesa es exactamente la que protagoniza todo el relato; su recorrido define su final hasta la palma de una mano que se cierra sobre una pistola, lo cual nos permite inferir que esa pistola pertenece a un suicida, quien es justamente el que ha escrito la carta.

FAMOSOS CRONOPIOS

Ahora entramos propiamente en materia de cronopios, famas y esperanzas. La primera y aún incierta aparición de los cronopios, lo que Cortázar llama "Fase mitológica" consta sólo de cuatro textos. Las costumbres de los famas ya se dibujan en el primer párrafo, la tipología de tales personajes. Tenemos que los famas bailan catala delante de los almacenes, y a las esperanzas no les gusta eso (…) Los cronopios son verdes y húmedos, dice Cortázar Y nosotros agregamos: también apacibles, discretos, generosos, sentimentales, impuntuales y distraídos; los famas exhibicionistas, pedantes, meticulosos, interesados. En "Viajes" —ya hemos entrado a la segunda parte—se da una idea bastante completa de las costumbres de famas y cronopios. Cuando viajan sus costumbres suelen ser antitéticas: los cronopios metódicos, dijimos, mientras los famas se abandonan al azar; mientras "las esperanzas son sedentarias y se dejan viajar por las cosas y los hombres" (…) los famas embalsaman sus recuerdos y los cronopios son desordenados y tibios, las casas de los famas son ordenadas o silenciosas y en las de los cronopios hay bullas y puertas que golpean."

En el texto "Relojes" encontramos que el tiempo de los cronopios puede comerse con sal. Más allá de la mera descripción, debemos decir que el tiempo es uno de los motivos centrales en la obra de Cortázar, aquí abordado desde las formas ms diversas, especialmente en la imagen de los relojes. Insisto de nuevo en la naturaleza pop de la imagen del tiempo que ofrece el escritor, al compararlo con una flor: "Al llegar al corazón del tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro, el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero."

Hablando de estos cómputos, el tiempo se va a las mediciones de temperatura, al termómetro de vidas (”algo entre termómetro y topómetro, entre fichero y curriculum vitae”), mientras en otra parte se establecen nuevas “categorías” (en el texto “El almuerzo”), en este caso el cronopio representa la Supervida (más por poesía que por verdad, aclara), la fama la Infravida y la esperanza la Paravida. Todo ello explicado y servido durante un almuerzo. Mientras tanto, la relación Pobre-Rico se establece en “Pañuelos” cuando un fama rico tira pañuelos usados al cesto de la basura, y la sirvienta los recoge para lavarlos. Ella duda de si es en verdad para lavarlos o para tirarlos definitivamente, y el fama rico la llama idiota, porque no había que preguntar. “Desde ahora lavarás mis pañuelos y yo ahorraré dinero”, le dice el fama.

La imagen pop vuelve a tener dominio en “Comercio”. Aquí vemos que los famas han puesto una fábrica de mangueras, mientras los cronopios son los obreros de la fábrica. Veamos dos de éstas imágenes: “En todas las esquinas se vieron nacer bellísimas burbujas azules transparentes, con una niña adentro que parecía una ardilla en su jaula”. Más adelante: “Las esperanzas pudieron ir a sus casas y cumplieron el más intenso de sus anhelos: regar los jardines verdes con mangueras rojas.” O: “Los famas cerraron la fábrica y dieron un banquete lleno de discursos fúnebres y camareros que servían el pescado en medio de grandes suspiros”.

Regar jardines verdes con mangueras rojas es de por sí una imagen pop: impera el contraste de colores: el objeto manguera deslizándose en la grama verde es casi iridiscente; ello forma parte del deseo de un cronopio verde y húmedo. Por su parte, los camareros que sirven pescado mientras dan suspiros en un banquete de famas, puede constituir otra imagen de esta naturaleza.

La “Filantropía” como manera de ofrecer limosnas sociales constituye una crítica mordaz de los poderosos (los famas), quienes pueden ofrecer temporalmente la caridad, como por ejemplo llevar a una esperanza de paseo, o si está hambrienta darle comida en su mansión hasta que se restablezca. Otras características: los famas son buenas y las esperanzas bobas (“El canto de los cronopios”); cuando los cronopios cantan, las esperanzas y los

famas no comprenden mucho su arrebato; aún así lo aplauden al cronopio, y el propio cronopio termina por aplaudirse a sí mismo (pobrecito). De seguidas tenemos la "Historia" de apenas cinco líneas (el texto más breve del libro) donde se nos informa del despiste de un cronopio en la calle. Se trata de un cronopio pequeñito que busca la llave de una puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta". Aunque parezca simple, la acción es enrevesada, es como buscar una llave para salir y entrar a un mismo tiempo, sin saber cuál de las dos acciones debemos ejecutar primero. Digamos que es, a la vez, la historia de un despiste y la de un despiste histórico.

Un acercamiento a las falsas virtudes, o a las virtudes que se adquieren o compran a plazos, esa pretensión de la clase media acomodada de presentarse como perfecta, es lo que advertimos en "La cucharada estrecha": una pócima para alcanzar las virtudes a través de las dosis por cucharadas de un jarabe, tal como las indican los médicos para una tos cualquiera.

En el texto siguiente, "La foto salió movida", las confusiones cotidianas (el concepto surge de un cuento de Kafka) de los cronopios son parte del azar natural de la vida, los accidentes se hacen visibles como elementos necesarios para asombrarse, confusión que empieza cuando un cronopio va a abrir la puerta de la calle (obsérvese: de la calle, no de la puerta), de modo que cualquier cosa puede suceder: "… a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que encuentre la billetera llena de fósforos, y la azucarera llena de dinero, y el piano lleno de azúcar, y la guía del teléfono llena de música…" Se trata de un texto del arte del absurdo que confiere al absurdo un valor poético.

En "Eugenesia" se aborda la parte moral de los cronopios cuando éstos asumen que no desean tener hijos. La ética no libidinosa de los cronopios les permite decirles a los famas que les engendren los hijos a sus mujeres, y luego ellos los crían a su manera. Hay que imaginar esta clase de transgresión, llevada a un extremo dentro del campo sexual, insinuada por Cortázar para sus personajes principales.

Los ñatos y los carpinchos son dos nuevas invenciones de Cortázar en el texto “Su fe en las ciencias”, protagonizado por una esperanza que cree en los tipos fisonómicos, y en este caso los ñatos y carpinchos desean beber y comer a expensas de las esperanzas.

La burocracia es enemiga de la libertad cronopia, parece decirnos “Inconvenientes en los servicios públicos”. Un cronopio es nombrado Director General de Radiodifusión. Ello es considerado un desastre, pues suele mancillar las tradiciones de la patria, por lo cual el cronopio debe ser fusilado por un pelotón de famas. Un texto ciertamente amargo. En cambio, un humor suave y tierno se palpa en “Haga como si estuviese en su casa”, el cual nos habla de las costumbres de una esperanza, un fama y un cronopio en el momento de agregarles algo a sus casas, y de las leyendas que colocan el cronopio y la esperanza en sus baldosas, leyendas que dejo a la curiosidad del lector.

Un poema completo lo constituye “Terapias”, donde un cronopio médico receta ramos de rosas a sus pacientes para curarlos, ramos que no deben ser devueltos jamás al médico cronopio por el riesgo de que éste caiga enfermo. La comida como forma de felicidad (“Los exploradores”), el odio necesario para la educación de un príncipe (“Educación de príncipe”) y un fama y un cronopio amigos que se van juntos a la oficina de correos a poner unas cartas (“Pegue la estampilla en el ángulo superior derecho del sobre”) son lossiguientes. En éste último, el fama logra enviar la suya y el cronopio no, pero son tan amigos que las misivas pueden llegar hasta donde están sus esposas, —amigas entre sí— a quienes han dirigido las cartas sin ningún inconveniente, eso es lo que está implícito. La fuerza de la amistad se pone de relieve aquí, pese a todas las diferencias entre ellos.

El asunto de las comunicaciones (“Telegramas”) se continúa aquí, expresado en el estilo telegráfico de Cortázar que conduce inevitablemente a la risa. “Sus historias naturales” cierra el libro a través del poder hilarante de historias que son cinco fábulas con animales. En todas ellas (“León y cronopio”, “Cóndor y cronopio”, “Flor y cronopio”, “Fama y eucalipto” y “Tortugas y cronopios”) se transmite una peculiar belleza donde se mezclan el

humor, la ternura, las aves o las flores en el logro de un final muy equilibrado para el libro.

PERSPECTIVA DEL MICRORRELATO

Hice estas breves sinopsis de las historias con el único objeto de mostrar constantes y evidenciar temas, y a la vez realizar un mapa de imágenes que puedan concatenarse a lo que vengo sosteniendo acerca del influjo pop, movimiento que vendría a desarrollarse durante los años 60 en las artes plásticas, la música, el cine y la literatura en varias ciudades de América, tanto en Estados Unidos como Argentina, Chile, Colombia, Venezuela y tantos otros países, como un movimiento que implosionó—desde el punto de vista sensorial y conceptual— los usos, costumbres, tradiciones y actitudes; muchas de ellas pacatas, otras francamente decadentes, que se venían adoptando respecto a los comportamientos sociales, reglas de obediencia familiar o política, y un respeto exagerado y a veces malsano hacia las instituciones que propiciaban tal decadencia, lo cual incluía una cuasi adoración al progreso material y al enriquecimiento individual como metas casi absolutas de redención ideológico—social, en detrimento del secuestro de las libertades individuales y de progresos comunitarios reales.

En cuanto al ejercicio de la prosa, el asunto no era menos convencional por entonces. La novela realista y naturalista había comenzado a palidecer en América Latina, a pesar de las grandes novelas de la tierra surgidas en el continente, escritas por Ciro Alegría, Jorge Icaza, Ricardo Guiraldes, Rómulo Gallegos, Mariano Azuela, Agustín Yáñez o Martín Luis Guzmán, para citar a algunos autores que desarrollaron sus obras en el siglo XX desde la década de los años 20 hasta la década de 1940. Justo a partir de la década de los años 50 se empiezan a operar una serie de cambios de perspectiva en la narrativa hispanoamericana que venían anunciados en unos relatos o novelas marcados por un elemento fantástico o alucinante, reacio a los cánones del realismo telúrico o del realismo social, transgresor tanto desde el punto de vista de

la estética, como por una voluntad de cambio originada por las vanguardias históricas, que son precisamente contra las que reaccionan movimientos como el pop art o el arte psicodélico.

Me parece que el cuento, como forma literaria, presenta casi siempre elementos más innovadores que los de la novela. En América bástenos citar los casos de Machado de Assis y a Horacio Quiroga, quienes desde la lengua portuguesa el primero y la castellana el segundo, fueron los grandes pilares renovadores de nuestra narrativa desde los inicios del siglo XX. A éstos se sumarían luego los románticos y modernistas, los costumbristas y los naturalistas, para dar paso a los cuentistas que desde los años 50 de ese siglo intentarían salirse de estos esquemas, tales son los casos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández, Julio Garmendia, Juan Rulfo y el propio Julio Cortázar, quienes se encargarían de introducir cambios sustantivos en los puntos de vista, los temas, el lenguaje, la introspección, la alucinación, la filosofía especulativa, los ludismos espacio-temporales, el humor como elemento de deconstrucción y crítica social, la investigación en la naturaleza estética de las imágenes o el poder de síntesis de las palabras, tan propios del microrrelato, un género camaleónico que al finales del siglo XX toma del periodismo, la crónica, la poesía, la noticia, el chiste, para hacer parodias cáusticas de la sociedad y las costumbres, y tratando también de traducir una serie de preocupaciones audiovisuales donde se mezclan las historietas, el cine y el video, y finalmente los medios digitales, donde los microrrelatos han tenido una inmensa aceptación.

La proximidad con el elemento poemático, el ritmo distinto y sincopado de la prosa, las imágenes atrevidas e impactantes se producen en la línea de los maestros fundadores del arte fantástico como el alemán Ernest Theodor Hoffman y el estadounidense Edgar Allan Poe, quienes desde el siglo XIX incuban de manera decisiva la vertiente de una literatura no realista. Tal legado se extiende a buena parte de la literatura de ficción en lengua castellana expresadas en los microrrelatos de escritores como Virgilio Piñera (Cuba), Augusto Monterroso (Guatemala), Julio Torri (Argentina), Pablo Palacio (Ecuador), Juan José Arreola (México), Julio Garmendia (Venezuela) y el propio Julio Cortázar, quienes no dudan

en adoptar las formas breves y combinadas para expresar sus preocupaciones e interrogaciones. Hago esta necesaria digresión para poder contextualizar el libro de Cortázar; aclaro que no pretendo hacer un paralelo de este libro con ninguna otra obra popo psicodélica, simplemente subrayo que las prefigura, señalando elementos comunes de estas tendencias con la obra de Cortázar. En efecto, *Historias de cronopios y de famas* se corresponde muy bien con la tradición de las formas breves que, luego de muchas denominaciones, vendría a tomar a finales del siglo XX el nombre de *microrrelato*, un texto consolidado que ya no admite discusión como escritura establecida, para no decir canónica, palabra ésta que tiene que ver más con parámetros eclesiásticos aplicados por la academia a la literatura.

Es de hacer notar que éste libro, con otro de textos breves, *Un tal Lucas* (1979) son los únicos libros de Cortázar que pueden ser considerados de microrrelatos. *Un tal Lucas* concentra sus acciones en el personaje Lucas (que muchas veces atrae hacia sí los gustos y preferencias personales del propio Cortázar) y el segundo el único donde se desarrollan propiamente estos personajes, que pese a haber sido tan celebrados, el escritor renuncia a hacer otros textos donde éstos aparezcan de nuevo9. Él logra acuñarlos en varios niveles de la conciencia estética (y moral, me atrevería a decir, aunque el autor no se lo haya propuesto) de América Latina y el mundo, y de qué modo. Se han vuelto imborrables en todos nosotros, y tal vez pasarán a ser encarnaciones, figuras o arquetipos de actitudes de nobleza, honestidad, sinceridad y de una rara poesía, o de sus antípodas. [2016]

Encuentro con Julio Cortázar, cronopio mayor

1976. Me encuentro bajando enseres de un departamento, en Caracas. Nos mudamos. Antes de llegar a la nueva residencia, me detengo en la vía y compro el periódico. Allí leo la noticia de la visita de Julio Cortázar a la ciudad, donde me entero de que viene a dar unas charlas. Se encuentra alojado en un hotel, a pocas cuadras de donde estoy. No lo puedo creer: el escritor a quien más admiro anda por ahí, cerca. El narrador que cambió mi vida con sus cuentos, con aquellos libros como *Final del Juego, Todos los fuegos el Fuego* o *El Perseguidor*, con su figura desenfadada y sus valientes y reveladoras declaraciones políticas y literarias, Cortázar luce como el escritor completo; creador de un mundo propio y fantástico, se compromete también con las causas sociales de América Latina, sus revoluciones, sus cambios, sus ilusiones. Es un hombre altísimo, barbado, de mirada franca y serena y de aspecto juvenil, pese a su edad. Contiene en sí varias nacionalidades: nacido en Bruselas (en 1914) y criado en Buenos Aires, marcha en su juventud a París, donde se adapta y escribe sus principales obras: la magistral *Rayuela*, (que el decir de Lezama Lima es “el Ulises de América”), *La vuelta al día en ochenta mundos, Las armas secretas, Bestiario, Queremos tanto a Glenda, Historias de cronopios y de famas*, libros heteróclitos donde se respira una fiesta del lenguaje, en plena libertad de géneros y formas cambiantes.

Me ducho en el nuevo apartamento, me pongo fresco y voy en busca de Julio Cortázar. Está en un pequeño hotel de la urbanización Bello Monte, en Caracas, recién inaugurado. Pregunto por él en recepción, casi temblando de emoción. Sí, se encuentra

ahí, me dicen, y luego a él que abajo lo espera un joven que se identifica como escritor. Qué pedantería, identificarme como tal con Julio Cortázar. Que ya viene bajando, me dicen, uf.

Aparece el hombre, con una camisa manga corta muy holgada, que deja ver sus largos brazos y grandes manos; una de ellas se tiende hacia mí y me invita a una salita de estar. Se sienta, abre un paquete de cigarrillos, enciende uno, aspira largo, larguísimo, y luego expele el humo lentamente. Le digo mi nombre, no sé de qué hablarle, se me ocurre decirle que me gustó su prólogo a la obra de Felisberto Hernández aparecido en Biblioteca Ayacucho de Caracas; me dice que Ángel Rama también ha hecho un prólogo muy bueno en Argentina, y hablamos un rato sobre el entrañable uruguayo Felisberto. Más tarde le digo que he conocido hace un año a José Lezama Lima en La Habana, y se alegra; le cuento algunas anécdotas con Lezama y el rostro se le ilumina. Salí del apuro citando a dos grandes, y me felicito.

Después le obsequio unas revistas venezolanas y un libro mío, *Los dientes de Raquel*. Me lo agradece. Me anuncia que en unos momentos José Balza viene a buscarlo para llevarlo a la Universidad Central a una cita con los estudiantes. Le tiendo una edición de Prosa del observatorio para que me la firme.

—Nunca dedico libros—me dice. Discúlpeme usted. Pero le anoto mi dirección en Paris, por si va por allá me visita.

—Gracias, le digo. Entonces me despido.

—No, quédese mientras llega Balza- me dice.

Ordena dos cafés, saca y se prepara a encender otro de sus casi míticos*galoises,* los fuertes cigarrillos franceses.

—Me gustan el clima y el paisaje de Venezuela- dice. -Tengo planes de ir a Mérida y a Cumaná, también a Guayana.

Le hablo descriptivamente de esas regiones. Tomamos los cafés y él fuma su*galoise*. Le digo que en Cumaná fabrican muy buenos habanos, que harían las delicias suyas y de Lezama. Mientras fuma su cigarro me dice que Lezama es quizá el escritor más culto de América, y cómo todo lo que nombra lo transforma en conocimiento o en literatura. Hace comentarios sobre La Habana, sobre los olores de la ciudad mezclados al mar. Se levanta. Yo también. Entonces me despido, estrecho su mano y me doy vuelta,

bajo los escalones hacia un pequeño jardín y me voy silbando hacia Sabana Grande. Busco una buena barra en un bar cercano y bebo una cerveza fría, para disfrutar a solas de mi buena suerte. Ya les contaré a mis amigos de este encuentro, con un escritor que para mí entonces era como un dios, como Rubén Darío lo era para los modernistas.

Releo sus libros *Historias de cronopios y de famas, Prosa del observatorio* —donde acaba de poner su firma y de anotarme su dirección (B.P. 33 75022 PARIS I CEDEX 01 FRANCIA)— y *Deshoras*. Me deleito con sus dos últimos libros, *Salvo el crepúsculo* y *Los autonautas de la cosmopista*. Me preparo a escribir un ensayo sobre ellos, titulado "Últimas pistas de Julio Cortázar", proyecto que voy posponiendo hasta hoy, y que ve su resultado en la revista*Imagen* (N° 1 Nueva Época, Caracas, 2011) Sigue Cortázar con su intensa vida, asistiendo a encuentros en universidades, y a eventos internacionales donde aboga por la independencia social y espiritual de América Latina y, ante todo, por una defensa de la literatura en todo su espectro: social, humano, intelectual.

Dediqué a Cortázar varios escritos, uno titulado "Cortázar de vuelta" en la revista española *Quimera*, ampliado luego para mi libro *Diálogos con la página* en 1984.

Supe de sus visitas a Venezuela mucho después, y quise saludarle de nuevo en una ocasión en que formaba parte del Tribunal Russell, para lograr la libertad de escritores encarcelados por razones políticas; o por intelectuales que han sido víctimas de persecución. Era tal la afluencia de público en un auditorio de Parque Central en Caracas, que no me atreví a acercarme. Yo estaba allí con mi hermano Ennio y el poeta Rafael Garrido. Cortázar fue invitado a pasar al proscenio, le tocaba intervenir. Nosotros estábamos de pie. Él se levantó y miró hacia atrás por un momento, saludó y a mí me pareció que era para mí. Le respondí nerviosamente, sin estar seguro de ello. ¿Sería a mí de verdad?, le consulto a mis hermanos. Sí, Gabriel, fue a ti, me aseguran ellos. Qué gran memoria, carajo, qué gran regalo, les digo. Oímos su discurso. Los medios de comunicación se vuelcan sobre él. Abandonamos la sala de conferencias en busca de un restorán donde hablar y refrescarnos.

Aquel saludo fue para mí uno de los mejores estímulos para proseguir en mi trabajo literario, este difícil camino de la escritura, contra viento y marea, desde lo profundo, aquel saludo que llevaré siempre tatuado y que se fue haciendo más fuerte desde su adiós físico en 1984, justo a los 70 años. En Venezuela se celebra el 12 de febrero el día de la juventud, una fecha para mí inolvidable porque fue el día en que nació mi madre. Es también la fecha del fallecimiento en París de Julio Cortázar, quien sufría de una enfermedad que le hacía parecer siempre joven. Una feliz enfermedad, digo, que contagió a su literatura, joven por siempre. Su mujer, Carol Dunlop, había fallecido hacía pocos meses, y según parece, Julio no pudo con tanta soledad. Habían realizado juntos un viaje intemporal París-Marsella que reseñaron en *Los autonautas de la cosmopista*, ejercicio vital de "dos cronopios que por puro amor recorrieron durante un mes la autopista más transitada del mundo, con un propósito que cualquier persona consideraría absurdo y disparatado, donde la enajenación de lo cotidiano se rompe para dar lugar a la inventiva, a la reflexión, a la búsqueda de lo humano por lo humano, al encuentro constante de una auténtica escritura".

Ese texto de presentación, creo, pudiera aplicarse a toda su obra literaria.

El fallecimiento de Cortázar hace treinta años me dolió mucho entonces, pero también afianzó mi vocación y mi destino. Gracias, Julio, ya cumpliste los cien y *te queremos tanto, siempre andas por ahí.* [2014]

Hermann Hesse y su requisitoria al siglo XX

LO QUE IMPORTA, DESPUÉS DE TODO

La importancia de los escritores no radica, como algunos creen, en el posicionamiento de los éstos en un primer plano público, mientras el de las obras se vuelve secundario con respecto a aquéllos. Para un verdadero escritor importa la obra, por cuanto ella es la que habla por él y por los asuntos que éste intenta expresar más allá de sus necesidades personales. Me atrevería a decir que cuanto más se oculte tras su obra, mejor hablará ésta por él. Incluso cuando el escritor intenta clarificar por otras vías temas o contenidos políticos, ideológicos o sociales en su obra, ese rol ya no le corresponde, pues la obra ya no es del todo suya; una vez se ha hecho pública, ésta sigue por si sola su camino en el tiempo. Sólo los lectores individuales, y luego las llamadas sociedades, les otorgarán determinados sentidos, más allá de lo que desee o no desee su autor. Cuando las obras intentan imponerse por otra vía, mediática, periodística o propagandística, tanto peor para la trascendencia de ésta, pues su verdadera asimilación se produce lentamente en la conciencia pública y en la conciencia individual de los lectores, quienes poco a poco conforman a su vez una conciencia histórica, más importante. Esto ha sido constatado en escritores que una vez fueron considerados marginales, como en los casos de Franz Kafka, Samuel Beckett, Elías Canetti César Vallejo, Witold Gombrowicz, Thomas Berndhart, Ítalo Calvino, Augusto Monterroso, Pablo Palacio o Virgilio Piñera, sólo algunos ejemplos de quienes habían sido tenidos al margen de la llamada gran literatura, obteniendo después un reconocimiento decisivo.

Creo que esta reflexión podría aplicarse a una obra como la del escritor alemán Hermann Hesse. Él fue uno de esos escritores que surgió en la literatura alemana rompiendo esquemas de una tradición atada a los elogios oficiales; se mantuvo siempre como un modesto librero y renunció a ocupar cargos públicos, vigilante a oír sus voces interiores. Había nacido en Würtemberg en 1877 y a comienzos del siglo XX ya estaba colaborando con revistas antiimperiales, publicando sus relatos y su primera novela, *Peter Camenzind* (1904). Muy joven se casó en 1904 con Maria Bernoulli. Ya en 1911 está embarcándose para la India (su padre y abuelo fueron misioneros en la India), y al siguiente año abandona Alemania para irse a vivir a Suiza; luego publica sus descripciones del viaje a India y se pone al servicio de la Cruz Roja para ayudar a los prisioneros de guerra en Berna, donde se emplea como librero. Prosigue la escritura de sus novelas y publica *Demian* (1919) y *Siddartha* (1922) que obtienen rápidamente la acogida de los lectores. En 1923 Hesse adquiere la ciudadanía Suiza y prosigue entregado a su labor de librero y escritor. Sus obras comienzan a ser traducidas y conocidas en todo el mundo con tirajes enormes, a tal punto se convierte en el escritor más leído de Alemania, con notable influencia en los jóvenes; tanto, que hasta un grupo de rock de los años 60 del siglo XX tomó el nombre de su novela *El lobo estepario* (1927) "Der Steppenwolf", la cual pronto se convertiría en su obra más leída. En 1930 aparece su novela *Narciso y Goldmundo* y al año siguiente contrae matrimonio con Ninon Dolbin. Sus narraciones cortas, cuentos y aforismos (más que sus poemas de corte romántico) tienen un poderoso influjo en el pensamiento de su tiempo, por su carga de veracidad y existencialidad, en comunión con su propia vida. Se comienzan a escribir trabajos sobre su obra en distintas partes del mundo, hasta que en 1946 es reconocido con el Premio Nobel de Literatura. Se publican tomos en distintos países que recogen sus obras, hasta que en 1962 fallece en Montagnola, Suiza. Para mí, su presencia es esencial no sólo en la literatura alemana y europea, sino para la literatura del mundo. Antes de hablar de una de sus obras, trazaremos una breve visión de la literatura de su país.

FLASH SOBRE NARRATIVA ALEMANA

La literatura alemana no es precisamente destacada en lo que respecta a la novela; este género no es el plato fuerte de los escritores germanos, afincados más en la poesía, el cuento corto, el teatro y el ensayo filosófico. No quiero decir con ello que no se hayan escrito grandes novelas —de hecho las hay—pero comparadas éstas con las demás formas literarias, están en franca desventaja. Desde los viejos tiempos de las grandes tragedias heroicas (Los Nibelungos) o burguesas alemanas, y de las novelas barrocas influidas por la novela picaresca española en autores como Grimmel Schausen, los movimientos patrióticos y los movimientos modernos que reaccionaron contra aquellos como el Biedermaier, el Vurmatz y Junges Deutchzland, donde la poesía y el teatro tuvieron primacía, empiezan lentamente a incubarse durante el romanticismo en el siglo XVIII el Sturm und Drang —donde destacan las obras poéticas de Goethe y Schiller— mientras en el plano de la novela *Las tribulaciones del joven Werther* de Goethe se convierte en obra medular del romanticismo. Luego anida la posterior reacción contra el romanticismo representada ante todo por los filósofos racionalistas como Emmanuel Kant y el educador Gottsched. Empiezan a despuntar también escritores de lengua alemana nacidos en otros países como Suiza, Austria o Checoslovaquia, donde se observa el desarrollo de la prosa narrativa en escritores como Wieland, Lenz y Jean Paul; los mundos literarios comienzan a liberarse de los estatutos burgueses o racionalistas para adentrarse en una mayor libertad expresiva, tal se observa en las obras de Clement Brentano —el gran cuentista popular alemán—los relatos tradicionales de J. Von Eichendorf; la importante compilación de cuentos tradicionales infantiles de los hermanos Grimm y las historias tenebrosas e inquietantes de E.T.A. Hoffmann.

Por supuesto, el naturalismo y el simbolismo tendrán sus representantes. En el primero destacan los nombres de Arno Holz y Johannes Schalf, mientras en el simbolismo están Hugo Von Hoffsmanstal y Stefan George. También el poeta Rainer Maria Rilke en sus *Cuadernos de Malthe Laurids Brigge* realiza

un ejercicio notable de la prosa confesional cuando evoca su infancia. Pero quienes tienen un decisivo aporte a la novela alemana del siglo XX son Heinrich Mann y Thomas Mann, sobre todo este último, quien en un coherente ciclo de novelas alcanza el reconocimiento mundial con obras como *Juan y sus hermanos, La montaña mágica, Lotte en Weimar* o *La muerte en Venecia,* entre muchas otras. Hace poco disfruté de una magnífica novela intimista de un hijo suyo, Klaus Mann, titulada *La danza piadosa*. Narradores posteriores como los austriacos Bruno Schulz (*Las tiendas de color canela*) y Robert Musil (*Las desventuras del estudiante Torless, El hombre sin atributos*), y otros como Hermann Broch (*La muerte de Virgilio*) o el checo Franz Kafka (*El proceso, El castillo*) serían decisivos para el desenvolvimiento de la narrativa del siglo XX, sin olvidar las importantes aportaciones de narradores expresionistas, —por quienes siento una especial predilección— como Alfred Doblin (*Berlin Alexanderplatz)*, para mí el más genial de ellos; Heinrich Edward Jacob y el austríaco Joseph Roth (*La rebelión*). En una lista heterogénea de narradores alemanes posteriores tendrían que estar Wolfgang Koepper, Leon Feuchtwanger (*El judío Suess, La duquesa fea*), Siegfred Lenz, Christine Bruckner, Martin Walser, Gunther Grass (El *tambor de hojalata, El rodaballo*), Heinrich Boll (*Confesiones de un payaso*) y también los austríacos Thomas Berndhart (*Construcción*) y Peter Handke (*Desgracia indeseada*); los suizos Max Frisch, Frederick Durrenmatt (*El desperfecto*), Adolf Muscher y Peter Bischel; al rumano Egginard Schaltnner, el búlgaro Elías Canetti (*Auto de fe*, *La lengua absuelta*), los austríacos Veza Canetti (*Las tortugas*) y Christoph Ransmayr (*El último mundo*) y el alemán Patrick Suskind (*El perfume*). Todos ellos han realizado aportes a la prosa de ficción alemana desde los diversos movimientos y épocas a las cuales pertenecen, y constituyen sin duda un legado de primera magnitud para la conciencia literaria y cultural de occidente, nutrida de una poderosa mirada crítica a las instituciones, la historia y los movimientos intelectuales y anímicos de los países donde la lengua alemana ha brillado.

HESSE Y SU INCÓMODO ALTER EGO

En el caso del escritor que nos ocupa, Hermann Hesse, y una de sus obras capitales, *El lobo estepario,* se trata, creo yo, de un escritor atípico en el panorama de la literatura alemana del siglo XX, por representar en sí mismo una dualidad estética e histórica; luego una ambigüedad expresamente creada para su atormentado personaje ("sufrir y morir con voluptuosidad"), no sin antes describir un paseo por el infierno, o mejor, por varios tipos de infierno articulados desde un teatro callejero, tal se describe en la referida novela. La creación de Harry Haller por parte de Hesse es una de las invenciones más logradas de la novela occidental, a mi modo de ver, quien se esfuerza por realizar la puesta en escena de un personaje que se mueve entre sensaciones e impresiones fuertes, una suerte de efusión radical a través de la cual se libera de una vida superficial, de una vida occidental esterilizada por la guerra y sujeta a demasiadas normas de comportamiento. Harry Haller es un hombre sin hogar, enemigo solitario del mundo burgués, pero vive paradójicamente en casas burguesas debido a un inconfesado sentimentalismo. No vacilo en observar en esta odisea moderna la creación de un nuevo —no Prometeo, como el *Frankenstein* de Mary Shelley—si no un monstruo (a)moral nacido de la contradicción de una época, quien inicia un recorrido por sórdidas tabernas donde se entrega a la audición de música de jazz y de la sensualidad que ella implica. "El jazz me producía aversión, pero me era diez veces preferible a toda la música académica de hoy, llegaba con su rudo salvajismo también hondamente hasta el mundo de mis instintos", dice, apreciando en ella también una gran sinceridad, un humor alegre e infantil, para contrastarla a una cultura europea y alemana que quizá no fue más que una suerte de fantasma, una quimera.

Entre la música, el alcohol y la oscuridad de las calles se desliza este lobo que no ha aprendido a estar satisfecho de sí mismo, (y nada tiene que ver con el personaje del hombre lobo tan divulgado por el cine) pues se trata más bien de un animal intelectual dueño de una duplicidad evidente, y ésta dualidad no se resuelve sólo en el plano de la conducta sino también en el de las

ideas, al abrazar, como lo hace el propio Hesse, una esperanza en las actitudes desenfadadas, en la condición contemplativa o espiritualista a que se puede acceder para liberarse de las superficiales vanidades de occidente. Tales ideas están presentes, en mayor o menor medida, en obras como *Demian, Siddartha* o *Peter Camenzind,* tan leídas en los años 60 por una juventud que buscaba otras vías de espiritualidad en la cultura oriental y en la meditación trascendental. Nuestro escritor se reveló como conocedor de estos conceptos de filosofía orientalista, y no sólo como mero lector literario o erudito, sino para ayudar a conducir su propia vida. Es sabido que Hesse pasó por varias etapas de inadaptación al medio; a veces no lograba asimilarse a su vida cotidiana ni a su realidad circundante.

Antes de salir del viejo barrio bohemio de la ciudad, Harry ve una noche a un caminante en la oscuridad, llevando sujeto al vientre un anuncio que dice: *Velada anarquista/Teatro mágico/ Entrada no para cualquiera.* Después de una breve conversación, el hombre saca un folleto de una caja, se lo entrega y se marcha. Él sigue andando hasta llegar al centro de la ciudad y arriba su pequeña casa —o a su "apariencia de casa" como él mismo la describe—donde le aguardan su sillón, su estufa, sus libros y sus pinturas, saca de su abrigo aquel librito mal impreso titulado *Tractat del loro estepario. No para cualquiera.* Tal folleto, cuyo texto pertenece al libro que seguidamente leeremos, es precisamente la historia de Harry Haller. Ingresa así esta obra a la tradición de papeles apócrifos, de personajes inventados en un segundo plano, empleada en numerosas obras literarias. Al mismo tiempo, se observa la correspondencia de los nombres con doble H y el mismo número de sílabas entre Harry (Hermann) y Haller (Hesse) como posible juego autobiográfico del autor, desmentido justamente por la referencia apócrifa. En más de una ocasión se podrían considerar coincidencias entre Harry y Hesse, sin que sea necesario tomarlas como autobiográficas. Por ejemplo, la idea odiosa de tener que ocupar cargos públicos; el afán obsesivo de independencia personal; la separación de su mujer; la relación violenta con la muerte, sin que ello implique necesariamente la idea de suicidio ("Fijó la fecha en que cumpliría cincuenta años

como el día en cual había de poder permitirse el suicidio", escribe); su escasa capacidad de adaptación social; la aspiración a una vida ascético-espiritual, etc.

A medida que avanza la trama de *El lobo estepario* nos encontramos, más que con la acción de unos personajes o sus movimientos físicos o desplazamientos, con pensamientos, argumentaciones o posiciones morales o existenciales de éstos, que implican una suerte de filosofía. Ideas obre la poesía (o sobre la práctica de esta, como se aprecia en uno de los capítulos iniciales), a la filosofía (Nietzsche, Goethe, Mitra, Krichna), la ciencia (Einstein) o a la música (Mozart, Schubert, Brahms, Haydn) lo vinculan a una especie de idealismo que busca la revelación, o las razones para el "enamoramiento" (llega al extremo de decir que para amar a una mujer no es preciso estar enamorado de ella), y en este ciclo del amor o el enamoramiento Haller pasa desde Erica —la esposa olvidada y problemática—y Armanda, la que todo parece saberlo, hasta María, la muchacha que encarna el candor y la inocencia. En tal sentido, el personaje ve cumplidas sus expectativas de redención, de liberación. La novela avanza, en efecto, en la medida en que estas expectativas se cumplen fuera o dentro de su rutina, de su cotidianidad en la pensión o en el bar El Águila Negra, lugar de muchedumbre y algarabía, humo, música de baile, donde conoce a Armanda y a María. Ambas le enseñan que la vida puede ser más espontánea, menos intelectual. La conversación de Armanda es lúcida y de un gran conocimiento de la existencia; la de María es alegre, fresca y encantadora. Ambas le entusiasman, le sacan de sus costumbres librescas. Allí mismo en El Águila Negra se le revelan nuevos modos vitales de observar a hombres como Goethe, escritor que no sólo ha ido una referencia de primer orden para los escritores alemanes sino para los escritores del mundo, en la medida en que crea un modelo de humanista equilibrado, justo y refinado que hasta alcanzó a crear una república —la de Weimar— donde las artes y las letras convivían con el hombre. Es evidente que Goethe sobrepasa al romanticismo y crea una suerte de clasicidad en la modernidad, fundando una imagen tutelar no sólo para la literatura, sino con el fin de fundar una nueva dignidad humana para los haceres intelectuales

de occidente, y de oriente también, por qué no, pues a Goethe nada le era extraño. En el fondo todos los escritores alemanes le deben algo, incluyendo aquellos que lo niegan.

IMÁGENES TUTELARES DE GOETHE Y MOZART

El encuentro con Goethe en *El lobo estepario* tiene lugar en un sueño. Primero hay un encontronazo. Luego lo ve con una condecoración en el pecho, le rechaza y le espeta:

> "—Usted, señor Goethe, como todos los grandes espíritus, ha conocido y sentido perfectamente el problema, la desconfianza de la vida humana: la grandiosidad del momento y su miserable marchitarse, la imposibilidad de responder a una elevada sublimación del sentimiento de otro modo que con la cárcel de lo cotidiano, la aspiración ardiente hacia el reino del espíritu que está en eterna lucha a muerte con el amor ardiente y también santo a la perdida inocencia de la naturaleza, todo este terrible flotar en el vacío y en la incertidumbre, este estar condenado a lo efímero, a lo incompleto, a lo eternamente en ensayo y en diletantesco, en suma, a la falta de horizontes y de comprensión, y la desesperación agobiante de la naturaleza humana."

Le rinde pues un homenaje al autor del *Fausto,* como se lo han rendido tantos escritores como Schiller, Heine o Mann en diferentes épocas y países10. Contrastándolo con Goethe, surge después el personaje de Mozart, músico que murió joven y en la pobreza, pero disfrutó de una vida libre y de una inteligencia sublime, quien llegó a crear una música tocada por el genio, reconocida por todas las generaciones como uno de los monumentos culturales de la humanidad.

Al reclamarle Harry en su sueño a Goethe su insinceridad y anteponiéndole la de Mozart, Goethe le contesta:

> "El haber llegado a los ochenta y dos años puede que sea, desde luego, imperdonable. Pero el placer que yo en ello tuve, fue

sin duda menor que lo que usted puede imaginarse. Tiene usted razón: me consumió siempre un gran deseo de perdurabilidad, siempre temí y combatí a la muerte. Creo que la lucha contra la muerte, el afán absoluto y terco de querer vivir es el estímulo por el cual han actuado y han vivido todos los hombres sobresalientes. Que al final hay, sin embargo, que morir, esto, en cambio, mi joven amigo, lo he demostrado a los ochenta y dos años de modo tan concluyente como si hubiera muerto siendo niño."

El largo relato del sueño con Goethe resulta así uno de los pasajes más encantadores del libro, aunque cualquiera puede poner en duda una descripción onírica tan clara, extensa y pormenorizada de éste, que la vuelve casi inverosímil. Se entiende que se trata de un subterfugio para rendir homenaje al gran poeta.

Luego viene la revelación de la maravillosa espontaneidad de la joven María en El Águila Negra, en páginas donde podemos hallar una de las exposiciones más extraordinarias en lo que respecta al proceso del amor hacia una mujer, a través del convencimiento intelectual, de los alegatos de orden poético usados para describir tal proceso, por ejemplo, cuando nos dice:

"Esta alegre criatura, con su buen apetito, con su buen gusto retozón, ¿era al propio tiempo una soñadora y una histérica que se deseaba la muerte, o una despierta calculadora que, conscientemente y con toda frialdad quería enamorarme y hacerme su esclavo? Esto no podía ser. No; se entregaba sencillamente al momento de tal suerte, que estaba abierta por entero, lo mismo que a toda ocurrencia placentera, también a todo y fugitivo y negro horror de lejanas profundidades del alma, y lo disfrutaba hasta el fin."

También se encuentran aquí los señalamientos al carácter "bestial" del amor y de la naturaleza humana relacionada a la naturaleza animal, que bien puede tenerse como una de las mejores clarificaciones en cuanto a este asunto. Recordemos que sobre esto en particular se han escrito páginas memorables debidas a las plumas de H.G. Wells (*La isla del doctor Moreau*), Robert Louis Stevenson (*El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde)*, Bram Stoker (*Drácula*) e incluso Virginia Woolf (*Orlando)* realizan descripciones magistrales de

este fenómeno de la convivencia extrema de lo animal y lo humano en un solo ser.

EL LOBO ESCUCHA JAZZ Y BAILA FOX-TROT

Continúa Harry Haller bailando fox-trot y oyendo jazz en El Águila Negra. Recordemos que estamos a fines de los años veinte del siglo pasado, cuando la popularidad del jazz comenzaba, y las cadencias de la música afroamericana se hacían sentir en Norteamérica y Europa como un fenómeno del resurgimiento de la expresividad del pueblo negro del sur de los Estados Unidos que, partiendo del góspel, el blues y el spiritual creó una poderosa expresión musical de resistencia, melancolía y estremecimiento interior que pronto se ramificó en décadas posteriores hacia la sensibilidad de occidente teniendo en cuenta sus raíces africanas, mezcladas a diversos instrumentos modernos como el piano, el saxofón o la trompeta, combinadas a la improvisación vocal e instrumental, produjeron nuevas modalidades como el ragtime, el cool, el bebop, el soul, el free o el latin jazz, decisivas para comprender la sensibilidad moderna, a tal punto de que tal expresión de raíz popular era apreciada a veces como una música de elites intelectuales, debido a su alto rango de elaboración artística11. Recordemos que la época en que Hesse escribe su novela es a las puertas de las Segunda Guerra Mundial, en presencia de los dictadores Hitler, Mussolini o Stalin, el nazismo hace de las suyas oprimiendo las libertades individuales, lo cual permite que Hesse escriba: “Es sabido que nadie escribe tan mal como los defensores de ideologías que envejecen, que nadie ejerce su oficio con menos pulcritud y cuidado.” Por ello ni Hesse ni Haller creen en responsabilidades políticas, sino en una reflexión acerca de sí, y de ser esto posible, quizá se podría evitar la guerra. Nos dice que el káiser, los generales, los grandes industriales, los políticos, ninguno tiene capacidad de echarse en cara lo más mínimo, nadie experimenta ninguna clase de culpa ni de responsabilidad. Realiza una crítica demoledora de todos ellos, de periodistas, publicistas, belicistas y todos aquellos que construyen los negocios

de la guerra. Es por ello que ni Harry Haller ni Hermann Hesse creen en la “patria”; para ellos sólo hay escenarios para la próxima carnicería. “No sirve para nada pensar, ni decir, ni escribir, nada humano…”

Sus conversaciones con Armanda, mujer que ejerce una sabiduría real, lo confrontan de continuo. Y son sumamente importantes para la comprensión filosófica de la obra, en cuanto devela la falsedad de las ideologías. Por ello este libro tiene vigencia moral en la época actual, pues las ideologías no han variado sustantivamente en el momento de justificar las guerras. En el momento actual, de comienzos del tercer lustro del siglo XXI la situación mundial es grave, amenazada por guerras asimétricas y terrorismos intermitentes (violencia irregular que cobra víctimas inocentes) que emplean redes de espionaje mediático de alta tecnología para perpetrar sus perversos objetivos, con la anuencia de poderosas instituciones financieras.

Sigue la parte de experiencia existencial y sensorial del lobo estepario con más jazz, más baile, sexo, más retos vitales. Junto al grupo de músicos ejecutantes se encuentra el saxofonista Pablo, personaje que va a imprimir un nuevo toque de suspense a la novela, debido a su compleja personalidad. Al principio se muestra superficial; lentamente va adquiriendo espesor en la historia, pues funciona como punto de equilibrio entre Harry y Armanda, la mujer de inteligencia brillante. También de la mano de la propia Armanda Harry conoce a María, la joven muchacha que viene a traer un aire de frescura a la vida de Harry. “Tú tienes una gran necesidad de dormir una noche con una muchacha bonita, lobo estepario”, le recomienda Armanda a Harry. Con María se describe un hermoso momento de relación sexual, (muy atrevido para la época, pienso yo), lo cual conlleva un lúcido examen social de los oficios amatorios en sus relaciones económicas o sociales, muy superior a cualquier “análisis” sociológico. Se inicia entonces una nueva etapa de “bailes americanos” en la vida de Harry, que agreden a la cultura burguesa gracias a esa música de jazz que continúa saliendo de los gramófonos —no sólo en los bares sino también en las habitaciones de pensión— lo cual no significa que aquí todo sea divertido, sino más bien encubra todo

un proceso doloroso y hasta insoportable, a lo cual Harry llamaba "destrucción de su propia personalidad". De conocedor de Goethe y Mozart, de ermitaño melancólico encerrado en sus libros, de pequeño burgués dado a jugueteos espirituales, de enemigo del poder y de la explotación, se halla ahora disfrazado de idealista y anacoreta, iniciando su relación de amistad con Pablo el saxofonista, y sexual con la candorosa María, lo cual va modificando de nuevo su visión de la realidad. Dialoga con Pablo sobre música; a Pablo no le gusta hablar ni hacer juicios intelectuales acerca de nada. Beben, fuman, ingieren cocaína, hacen bromas y chistes: la mundanidad entra en conflicto con la espiritualidad y reaparece el mundo alemán, la cultura alemana, exigiendo respuestas.

Hesse se muestra abierto en este libro a experimentaciones formales que le permiten indagar en la naturaleza existencial, y en las distintas formas del amor, realizando observaciones acerca del modo de conocer las mujeres y la realidad; en fin, logra un ascenso anímico notable, busca un nuevo vitalismo frente a la represión del poder y el autoritarismo, para alcanzar una nueva voluptuosidad que yo, al menos, no he apreciado en ningún otro escritor alemán. Llega a escribir un monólogo para Armanda que me parece memorable; las críticas al mundo moderno son extraordinariamente sarcásticas y se dirigen a la religión, la santidad, la eternidad. Va depurando el lenguaje en la medida en que las situaciones de conflicto o de libertad así se lo indican, va adquiriendo un fluir lírico muy hermoso y una frescura especial, una fiesta del lenguaje que me parece un rotundo logro, cuando al final vemos que Armanda se va transformando en Armando, entre juegos de máscaras y de seducción; Pablo el saxofonista va revelando sus nuevas caras de sabiduría y maestría estética; el baile se convierte en orgía donde se pierde la noción del tiempo. Pablo cambia de personalidad y poco a poco la vida de Harry va asistiendo a una iniciación, va liberándose mediante la fantasía, la risa y la efusión, todos opuestos a los ensalzamientos del maquinismo, al crimen fácil, el asesinato por diversión, hasta llegar a formas de guerra institucional y de locura, de esquizofrenia y pánico. Todos estos elementos se hallan mezclados, no se presentan a través de

capítulos convencionales, con lo cual también se produce una renovación en la estructura de la obra.

SUBLIME NUBE DE LA MÚSICA

Hacia al final se asiste a una puesta en escena vertiginosa, al *teatro* donde la infancia, las mujeres todas y los recuerdos acuden al remolino existencial, buscando sentidos a la vida del lobo estepario. Aparecen Mozart, Schubert, Chopin, Beethoven, Brahms, Wagner, todos ellos hablando, personificados, en una alegoría de la salvación por la música. En medio de todo esto, Armanda muere y las cosas van confluyendo a un centro. Mozart se vuelve una especie de ángel guardián y reprendedor, un ser tutelar que le cuida y va guiando sus pasos, junto a Pablo el saxofonista: la gran música sirve de catarsis y de lecho final a Harry, junto al mundanismo del jazz.

He disfrutado mucho con la segunda lectura de esta novela, le ha abierto una nueva puerta sensible a mi percepción y a mi conocimiento estético y espiritual, sobre todo porque ha reafirmado mi marcada tendencia a escuchar la música de jazz —tanto del considerado ya clásico como de las expresiones actuales— en cuanto instrumento de superación humana, de problemas del hombre y la mujer que atañen al ser. Creo que Hesse ha logrado en esta obra fundir una inmensa requisitoria al siglo XX en medio de sus autoritarismos y guerras absurdas, de culturas burguesas que pretenden imponerse, de hipocresías religiosas y formas de poder político ya agotadas. A través de las paradojas experimentadas por este personaje, el lobo estepario, atisbamos un mundo en plena decadencia, es verdad, pero también a una experiencia plena donde la música, la alegría de vivir, la poesía y la libertad individual brillan con gran vigor, y pueden darnos claves para conducir la vida a una plenitud mayor. [2016]

Una discusión con la existencia: ensayos y conversaciones de Emile Cioran

Hay escritores que se ponen en boga a pesar de sí mismos. Invaden un momento determinado, se imponen y no hay cómo evitarlos. Son comentados y a menudo leídos superficialmente, llevados por un forzado sentimiento de actualidad. Lo que ocurrió con Emile Cioran en los años 80 del siglo XX fue quizá un poco lo que ocurrió con Nietzsche a principios del mismo siglo, o con Georg Christoph Lichtenberg o Jules Renard en su época, que escribieron diarios y aforismos con una dedicación particularmente intensa. De modo que si alguien se dedica a leer todo Cioran de un solo jalón probablemente se convierta en un pequeño Cioran, tal es la influencia que puede ejercer, sobre todo si eres joven o te encuentras sumergido en una pugna generacional, dilema religioso o controversia estética. Cioran puede servir para demoler la filosofía tradicional, para enfrentar a los cientistas de la literatura o a los lingüistas, para convertirse en un rebelde escéptico incurable, e incluso para burlarte de ti mismo cuando llegue el caso, lo cual puede resultar algo saludable si te entregas a su guía.

No hay manera de leer *Silogismos de la amargura* o el *Breviario de podredumbre* y permanecer indiferente; libros que se inscriben en la tradición de grandes pesimistas como Montaigne, Sartre, Kafka, Kierkegaard, Nietzsche o Camus, quienes de algún modo realizan una crítica permanente del estatus filosófico tradicional, de la noción de progreso y del positivismo occidentales.

Nace Cioran en 1911 en Rasinari, Rumania (donde cumple la secundaria en Sibiu y estudia filosofía en Bucarest), luego radica en París desde 1937 hasta su muerte, en 1995. Se resiste a cursar estudios formales en La Sorbona, a donde asiste

solamente a los cursos de inglés, y el resto del tiempo se ocupa de recorrer Francia en bicicleta, a leer y escribir sin publicar. No es sino hasta 1949 que decide entregar a publicación *Breviario de podredumbre*, su primer libro escrito en francés, el cual obtiene verdadera resonancia en Francia. Su obra comienza a ser objeto de controversia y su presencia motivo de culto por buena parte de la intelectualidad europea; sus obras comienzan a traducirse al francés y Cioran cambia su lengua original rumana por el idioma galo.

El solo título *Breviario de podredumbre* anuncia ya las que serán sus líneas maestras: laconismo y contundencia en la expresión; la naturaleza transitoria de la existencia; el carácter fugaz, falible, del existir y la inexorable marcha del cuerpo a la descomposición; esta vez no solamente física, sino también moral o espiritual. El resto de su meditación sobre el hombre, vertida en libros como *La tentación de existir*, *Del inconveniente de haber nacido* o *Desgarradura* también gravitan sobre temas similares: la derrota esencial del ser, la existencia acechada por innúmeros convencionalismos familiares o religiosos, prejuicios filosóficos y culturales, estereotipos sociales y vicios arraigados en la conciencia, así como los numerosos lugares comunes que suele aceptar la estética formalista de Europa, en una crítica que se lleva a cabo con las herramientas más punzantes del pensamiento, a saber: una implacable ironía y una meditación demoledora acerca de cualquier simplificación del conocimiento, atreviéndose en todo momento a jugarse el todo por el todo para ir al encuentro de su propia personalidad filosófica, y su posición imperturbable acerca del lugar del hombre en el mundo.

Es posible que Cioran sea uno de esos filósofos aguafiestas, incómodos, que siempre están operando al margen de los acontecimientos grandiosos y de los sistemas seculares de pensamiento, cuestionando los dogmas y los pareceres convencionales. Mucha tinta ha corrido para intentar develar críticamente su pensamiento, a la par de las numerosas conversaciones y entrevistas que ha concedido, y que conforman una parte sustancial de su obra, pues él le otorga a la conversación un valor sustantivo; todo ello ha contribuido a confirmar sus aportes al pensamiento del siglo XX.

No hago en este escrito referencia a sus obras principales. Apenas deseo reseñar la revelación que ha sido para mí encontrarme con un libro suyo de ensayos donde aborda varios autores de su tiempo, algunos de ellos amigos suyos, recogidos bajo el título de *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos* (Montesinos, Barcelona, España, 2000, Traducción de Rafael Panizo). El impacto que este libro ha causado en mí ha sido tan fuerte, que me atrevo a considerarlo uno de los libros capitales del ensayo en nuestro tiempo (entendiendo aquí como "nuestro tiempo" al siglo XX, pues el XXI aún no existe para mi, culturalmente hablando), y lo sitúo, en personal y arbitraria apreciación, al lado de libros tan dispares como *Estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich, *El alma romántica y el sueño,* de Albert Beguin; *Discusión*, de Jorge Luis Borges; *Viaje al amanecer* de Mariano Picón Salas; *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz; *Seis propuestas para el próximo milenio,* de Italo Calvino; *Fundadores de la poesía hispanoamericana,* de Saul Yurkievich; *El ocultismo y la creación poética* de Eduardo Azcuy; *La máscara, la transparencia,* de Guillermo Sucre; *Genios*, de Harold Bloom; *La tumba sin sosiego,* de Cyrill Connolly; los *Diarios,* de Jules Renard o los *Aforismos* de Lichtenberg.

Evidentemente, Cioran no se ha propuesto escribir un libro capital ni mucho menos (se trata de una compilación), pero en sus juicios y consideraciones me han sido reveladas algunas claves, no sólo para entender mejor la personalidad intelectual o vital de Cioran o de los autores que aborda, sino también para entender mejor el espíritu que mueve a la literatura cuando se la entiende como a un fenómeno central en la vida de un escritor, a través de una mirada muy suya, que no hace concesiones a los estereotipos al uso, ni a la crítica literaria profesional. Cioran emplea aquí toda su capacidad escrutadora para convertirse en un verdadero *escritor.* Subrayo escritor por encima de filósofo colocándolo, por qué no, en una dimensión poética del hecho interpretativo (con la cual él quizá estaría en desacuerdo), pero yo insisto en señalar en él a una poética renovadora, que se cumple dentro de un espíritu desenfadado, libre cualquier atadura.

Más allá de la óptica muy personal que Cioran posee en estos ensayos sobre los escritores que trata, se detectan posiciones precisas suyas sobre la poesía, la existencia, la literatura, la vejez o el tiempo. Cuando se refiere a Paul Valéry, comienza diciendo que el poeta francés cometió la imprudencia de dar demasiadas precisiones, tanto sobre sí mismo como de su obra, "en lugar de dejar para los demás el trabajo de descubrirlo". Ahí ya nos revela su primera observación crítica acerca del autor de *El cementerio marino*, colocándolo en un terreno bastante desventajoso frente a sus comentaristas, llegando a decir que las obras de Valéry son una "autobiografía disimulada, un atentado contra todo lo que podía haber en él de irreflexión", pasando de inmediato a resaltar una serie de aspectos de exacerbación de la propia conciencia de Valéry acerca de su obra, y oponiéndolo, por ejemplo, a Mallarmé, de quien admira "su lado insensato" y reclamando de nuevo a Valéry no haber sabido ver siquiera la empresa de Mallarmé en tanto "un acto de demencia". Continúa Cioran desmontando la tendencia autoexplicativa de la literatura de Valéry, que insiste —en obras como la *Introducción el método de Leonardo* (1894), cuya madurez, nos dice, se halla enteramente construida— en otorgar unos superpoderes especiales a Da Vinci, y a compararlos con la megalomanía de Napoleón Bonaparte; la leyenda del poeta matemático; el despotismo de la palabra y una larga serie de tics que permiten ver a Valéry de modo enteramente distinto del que nos muestra la historia literaria oficial. Al hacerlo, Cioran advierte varios de los vicios a que se enfrentan las disciplinas históricas cuando desean construir sus héroes.

Son muchísimas las ideas nuevas que aporta el escritor rumano para aclarar una serie de falsas obsesiones, que han empañado una visión más clara del fenómeno poético, asociado al pensamiento. Cito algunos ejemplos del tono empleado en el texto *Valery frente a sus ídolos*: "No puede haber pensamiento vivo, fecundo, que traduzca lo real, si la palabra sustituye brutalmente a la idea, si el vehículo cuenta más que la carga que transporta, si el instrumento del pensamiento es asimilado al propio pensamiento (…) Mallarmé y Valéry coronan una tradición y prefiguran un

agotamiento, ambos son síntomas del final de una nación obsesionada por la gramática."

En un ensayo posterior, *Valéry y los estragos de la perfección,* vuelve Cioran por sus fueros, hablando de "la perfección vacía, el gusto desastroso de la perfección a causa del cual perecerá", tanto en obras como *El cementerio marino* o *La joven parca*. Nos recalca que las teorías del escritor francés sobre poesía son un crimen contra la poesía. En las seis páginas siguientes del ensayo, Cioran se dedica a argumentar qué es para él la poesía, y la verdad es que asistimos a una de las más lúcidas reflexiones acerca de este fenómeno, que recomiendo ampliamente leer. "La poesía es inacabamiento, explosión, presentimiento, catástrofe. No esa geometría cargante ni esa sucesión de adjetivos exangües. (…) Para la poesía se necesita un desequilibrio especial (…) Hoy no se cree ya en el verbo sino en la conciencia del verbo (…) A la pasión por el lenguaje ha sucedido la lingüística, nueva prueba, si falta hiciera, de nuestra decadencia espiritual." La verdad es que Cioran piensa a veces como poeta y escribe con el riesgo de un poeta.

De seguidas nos hallamos con *Algunos encuentros con Beckett,* donde nos ofrece un retrato meticuloso del escritor irlandés, uno de los más difíciles y herméticos de la literatura, cuya personalidad humana parece confundirse con su personalidad literaria. Opera Cioran aquí con similar lucidez, cuando dice de Beckett: "Nunca le he oído vituperar a nadie, amigo o enemigo. Es esa una forma de superioridad por la que le compadezco, o a causa de la cual debe inconscientemente sufrir (…) No vive en el tiempo sino paralelamente al tiempo. Por eso no se me ha ocurrido preguntarle lo que pensaba de algún acontecimiento particular. Es uno de esos seres que permiten concebir la historia como una dimensión de la cual el hombre hubiera podido prescindir (…) Si no fuese como sus personajes, sino hubiese conocido el menor éxito, sería exactamente el mismo (…) En el caso improbable de que no escondiese ningún secreto, seguiría pareciéndome impenetrable."

No sé de alguien que haya escrito algo tan hermoso y preciso acerca del autor de *El innombrable,* alguien incluso al que Cioran debería parecerse debido a la visión que quizá compartan, de sus encuentros en París cuando ambos eran presas del

cansancio de las palabras, y Beckett le decía que no podía sacarse ya nada de las palabras. Tiempo después Cioran andaba en un estado similar y Beckett le habló con cierta alegría: "A las palabras, sin embargo, ¿quien las ha amado tanto como él? Ellas son su sola compañía, su único soporte. A Beckett, que no se autoriza ninguna certeza, se le nota sólido en medio de ellas."

Después de hilvanar varios párrafos sobre la peculiaridad de Beckett y su mundo, —de su obsesión por las palabras— pasa Cioran a poner en evidencia una serie de futilidades sociales que rodean a los escritores: los ambientes tediosos, las conversaciones banales, las cenas aburridas o las evaluaciones sobre escritores para la posteridad, Cioran nos dice: "Con los escritores que no tienen nada qué decir, que no poseen un mundo propio, sólo se habla de literatura- con él, raramente, de hecho casi nunca." Hay un pasaje delicioso, de cuando Beckett y Cioran comparten conversaciones y paseos por los cementerios y hablan de Proust, Swift o Joyce. Después se dedica a hablar de la naturaleza de los seres de Beckett, "esos seres que ignoran si aún están vivos, víctimas de una inmensa fatiga, una fatiga que no es de este mundo." Comenta también el extremo en Beckett, la situación-límite, el impasse, el punto de partida, para terminar luego comparándolo, en su inescrutabilidad, con Wittgenstein como personaje. Anota: "En los dos, la misma distancia respecto a los seres y las cosas, la misma inflexibilidad, la misma tentación del silencio, de la repudiación final del verbo, la misma voluntad de toparse con fronteras jamás presentidas."

Aprovecha Cioran de hacer unas consideraciones sobre lo inglés y los ingleses, de la experiencia de un irlandés en Francia, y la imposibilidad de considerarlo en "típico anglosajón". Aquí cabe preguntarse cómo se siente o percibe a Cioran dentro de Francia e incluso dentro de la literatura europea. Un rumano hijo de campesinos que no fue a Francia precisamente a educarse mejor, sino a hacer un poco de aguafiestas de la literatura y la filosofía europeas, un escritor ciertamente incómodo para las letras europeas del siglo XX, que ha tenido la sinceridad y la valentía de expresar las cosas directamente, como las siente.

En otro ensayo complementario de 1970, *Un infierno milagroso,* Cioran despliega una nueva interpretación de Beckett, esta vez sobre los personajes de sus novelas y relatos: Vladimir, Estragon, Hann o Clov, a los cuales identifica en una sola voluntad de extermino existencial, y hubieran podido proferir todos la frase: "Lamento haber nacido". Seres que se extrañan de estar vivos, que ignoran lo que se llama una vida." Luego Cioran afirma que "cuando nos hemos convencido del desastre que representa el nacimiento, toda espera es una espera sin objeto." Frase que concatena perfectamente con el título del su libro *Del inconveniente de haber nacido.*

El texto *Michaux o la pasión de lo exhaustivo* es otro de los escritos que remarcan una experiencia estética en el siglo XX. Entre otras cosas, Cioran ve en Michaux una "toma de conciencia exhaustiva", una especie de ultimátum que no cesa de darse a sí mismo, a una incursión devastadora en las zonas más oscuras del ser", o mejor, al fetichismo de lo ínfimo, donde resalta una pasión de Michaux por lo blanco, hasta el punto de que parece haberlo agotado, aniquilado: su insurrección contra los sueños, contra el vacío de los sueños en clara posición al surrealismo y el psicoanálisis, su contagiosa violencia interior, su sensibilidad para las diversas modalidades de desequilibrio; la política vista como maldición megalómana; la pasión de Michaux por los místicos, lo vuelven a él también un místico ("un místico irrealizado") y otros tantos desasosiegos metafísicos de Michaux, señalados por Cioran convierten este texto en un verdadero clásico del ensayo.

No se queda rezagada la carta que Cioran dirige a Fernando Savater a propósito de Jorge Luis Borges, cuando el pensador español lo invita a participar en un homenaje al escritor argentino, que no por escueta deja de poseer brillantez. Hago sólo una referencia puntual: "Creo haberle dicho un día que si Borges me interesa tanto es porque representa un espécimen de humanidad en vías de desaparición y porque encarna la paradoja de un sedentario sin patria intelectual, de un aventurero inmóvil que se encuentra a gusto en varias civilizaciones y en varias literaturas, un monstruo magnífico y condenado." (…) me puse a reflexionar seriamente sobre la condición de Borges, destinado, forzado a la universalidad,

obligado a ejercitar su espíritu en todas las direcciones, aunque no fuese más que para escapar de la asfixia argentina. Es la nada sudamericana lo que hace a los escritores de aquel continente más abiertos, más vivos y más diversos que los europeos del Oeste, paralizados por sus tradiciones e incapaces de salir de su prestigiosa esclerosis. Puesto que le interesa saber qué es lo que más aprecio en Borges, le responderé sin vacilar que su facilidad para abordar las materias más diversas, la capacidad que posee para hablar con igual sutileza del Eterno Retorno y del Tango."

Sería excesivo hacer sinopsis de los ensayos en este libro, los cuales se salen de la óptica convencional, como aquellos que dedica a Saint-John Perse, Gabriel Marcel, Mircea Eliade, María Zambrano, Roger Caillois, Benjamin Fondane, Francis Scott Fitzgerald, Joseph de Maistre, y las cartas que sirven de preámbulos a obras de Guido Ceronetti o Weinninger, y al final del libro dos textos excepcionales: uno sobre una mujer (*Ella no era de aquí*), el cual pudiera funcionar como un poema en prosa de alto vuelo:"En el mismo instante en que la vi por primera vez, me enamoré de su timidez, una timidez única, inolvidable, que le daba la apariencia de una vestal agotada al servicio de un dios clandestino o de una mística devastada por la nostalgia o el abuso del éxtasis, definitivamente incapaz de reintegrar las evidencias."

Sigue un texto confesional sobre su oficio de escritor (probablemente suscitado ante la pregunta de algún periodista), importante en el momento de entender el estilo escritural de Cioran: "Sólo tengo ganas de escribir en estado explosivo, en la fiebre o la crispación, en un estupor metamorfoseado en frenesí, en un clima de ajuste de cuentas en que las invectivas sustituyen a las bofetadas y a los golpes. De ordinario, la cosa comienza con un ligero temblor que se hace cada vez más fuerte, como tras un insulto que se ha soportado sin responder."

Finalmente encontramos una relectura que el mismo Cioran hace de *Breviario de podredumbre* treinta años después de su primera edición (traducido al alemán por Paul Celan), donde anota: "Prefiero ahora la concisión, el rigor, la frialdad voluntaria. Mi visión de las cosas no ha cambiado fundamentalmente; lo que con toda seguridad ha cambiado es el tono. Es raro que el fondo del

pensamiento se modifique realmente; lo que por el contrario experimenta una metamorfosis es la manera de escribir, la apariencia, el ritmo. Envejeciendo, me he dado cuenta de que la poesía me era cada vez menos necesaria: ¿estaría el gusto que por ella se tiene vinculado a un excedente de vitalidad?", se pregunta. En este texto es demoledor cuando habla de sí mismo, cuando dice que uno de los capítulos de este libro es "la quintaesencia de lo intolerable"

Por supuesto, no es posible obviar el largo estudio dedicado a Joseph de Maistre, que funciona como introducción a una antología de textos de este escritor francés nacido en el siglo XVIII, con quien Cioran comparte algunas visiones sobre Dios o los dioses, del Mal, de la Creación, el Pecado, la Providencia, esto es, sobre el fenómeno religioso, y por supuesto su disposición "a llegar hasta los confines de toda idea". Para justificar el epíteto de reaccionario aplicado a de Maistre del siguiente modo: "Con frecuencia, el reaccionario no es más que un sabio interesado que, explotando políticamente las grandes verdades metafísicas, escruta sin indulgencia ni piedad lo más recóndito del fenómeno humano para proclamar su horror." Este texto parece aparece estructurado en fragmentos separados por asteriscos, indagan en la teocracia, ideal del pensamiento reaccionario y es importante porque desentraña ideas relacionadas con el pensamiento europeo de los siglos dieciocho y diecinueve, y permiten también relacionar a de Maistre con el resto de los escritores franceses y europeos que Cioran aborda en el volumen.

Me llamaron la atención entre estos ensayos especialmente el dedicado a Francis Scott Fitzgerald y su libro *El hundimiento* (*The Crack-up*) y otro sobre María Zambrano. El primero porque revela una faceta desconocida del autor de *El gran Gatsby* que, a la luz de las apreciaciones de Cioran, el escritor norteamericano realiza "una experiencia pascaliana sin espíritu pascaliano". Como todos los frívolos, tiembla ante la idea de ir más lejos dentro de si mismo. Una fatalidad sin embargo lo obliga a ello. A pesar de que se resiste a extender su ser hasta sus límites, debe hacerlo. El extremo al que accede, lejos de ser el resultado de una plenitud, es la expresión de un espíritu roto: es lo ilimitado de la

fisura, la experiencia negativa de lo infinito. Sobre ello se explicará en un texto que nos da la clave sus trastornos". Texto capital, nos señala Cioran, "texto de enfermo". Creo que este texto aporta una nueva línea de interpretación sobre la valoración espiritual del gran novelista estadounidense.

En el brevísimo ensayo (apenas dos páginas) dedicado a María Zambrano, escribe esta joya apreciativa: "María Zambrano no ha vendido su alma a la idea, ha protegido su esencia única colocando la experiencia de lo insoluble por encima de la reflexión sobre él, ha dado en suma un paso más allá de la filosofía…Para ella, sólo es verdad lo que precede o lo que sigue a lo formulado, únicamente el verbo que se hurta a las trabas de la expresión o, como ella misma ha dicho magníficamente: "la palabra liberada del lenguaje".

También son muy estimables los textos dedicados a Gabriel Marcel y a Mircea Eliade. Sobre Marcel anota: "Solicitado por la existencia de los demás, él se interesaba en el ser de cada uno, por lo que de único e irremplazable hay en la criatura, por la dimensión metafísica del yo." Mientras que acerca de su amigo Mircea Eliade confiesa: "Por aquella época, Eliade comenzó a dar clases en la Facultad de Letras de Bucarest, a las que yo iba siempre que podía. El fervor que prodigaba en sus artículos se hallaba afortunadamente en sus lecciones, las más animadas y vibrantes que jamás he oído. Sin notas, sin nada, llevado por un vértigo de erudición lírica, lanzaba palabras convulsas y sin embargo coherentes, subrayadas por el movimiento crispado de sus manos. Una hora de tensión tras la cual, por una especie de milagro, no parecía agotado y quizás, en efecto, no lo estaba. Era como si poseyera el arte de retardar indefinidamente la fatiga."

En fin, Cioran nos transmite sus crispaciones, su pensamiento al desnudo, en un notable ejercicio meditativo que surtió buen efecto en el seno del pensamiento posmoderno, si es que así puede llamársele sin que Cioran se revuelva en la tumba. En todo caso, estamos frente a unos ensayos decisivos sobre la literatura y la filosofía del siglo XX, frente a unos escritores que para el ojo escrutador de Cioran no son sólo autores, meros libros o curiosidades intelectuales, sino escritores movidos por preocupaciones

auténticas: buscó en ellos siempre el lado humano, el lado veraz, palpable (incluso falible) de su cercanía, sin usar para ello de agotadores artilugios académicos, ni disfrazar un ápice sus observaciones, con seguridad algunas de las más concisas que puedan apreciarse desde los años 60 a los años 80 del siglo veinte.

No es difícil, pues, pues cerciorarse de que no se trata de un libro unitario, pensado como tal, sino un volumen donde el tiempo fue colocando textos independientes de distintas épocas, para presentárnoslos en forma de una propuesta que no vacilaríamos en tildar de provocadora, tal es el talante intelectual de este hombre para quien la literatura fue una suerte de arma filosa, peligrosa incluso, un modo acaso doloroso de acercarse a la existencia.

Pero no se puede hablar de Cioran hablando sólo de sus ensayos literarios. Aunque fue reacio a entrevistas, habrá que referiré al conjunto de varias que cedió a escritores y periodistas, editadas bajo el nombre de *Conversaciones* (Fábula Tusquets Editores, Biblioteca E.M. Cioran. Traducción de Carlos Manzano, México, 2012.), quienes logran agrupar un conjunto de respuestas tan estimulantes, que ayudan no sólo a esclarecer varios puntos ensombrecidos de su pensamiento, sino también el de los sentidos de la filosofía hoy. Aunque maneja una concepción radical en cuanto a posiciones, podemos apreciar varios puntos invariables en él, como los del suicidio, el insomnio y el tedio como estados propiciadores de ideas.

Primero estaría su apreciación de que la filosofía hoy está disociada; se ha vuelto una actividad en sí misma; la filosofía hecha en el seno de centros universitarios se aleja de las cosas, se mira a sí misma.

Luego estaría su pasión por los géneros llamados “menores” o marginales: fragmentos, aforismos, diarios íntimos, cartas y memorias donde se hallan, a su modo de ver, cosas más reveladoras que en las obras literarias reconocidas como tales, pues desde su mirada crítica son cosas que tienen que ver directamente con la vida.

También está su visión de la ciencia como disciplina que escamotea la sabiduría, en vez de complementarla. Es decir, la capacidad de conocer no puede estar primera que el deseo de saber.

Cioran se inclinaría más hacia una literatura sapiencial que hacia obras filosóficas basadas en grandes sistemas, en constructos teóricos, lo cual dice mucho de su admiración hacia Nietzche.

En su vida de viajero, su curiosidad innata por visitar lugares (que una vez visitados parecen agotarse y son punto de partida para dirigirse a otros) deriva en parte su temperamento nómada y su disposición a hacer amigos en todas partes: vecinos, mendigos, borrachos, lisiados, potenciales suicidas que acuden a Cioran a solicitarle consejos acerca de si deben quitarse o no la vida, y éste siempre tiene razones precisas para cada uno. En este sentido, la obra de Cioran puede operar como catarsis, y él como una suerte de psicólogo o psiquiatra, de terapeuta a través de su propia filosofía. Para el mismo el filósofo rumano la escritura es una terapéutica. Con personajes como un vasco manco, o un mendigo filósofo en París que no ha escrito siquiera una línea, Cioran es capaz de establecer una conexión para comprender el mundo, mejor que con cualquier obra filosófica consagrada. Por ejemplo, Cioran cree que para conocer la naturaleza no se necesita ser culto. Al vindicar a los borrachos, Cioran dice: "La vertiente trágica de la vida es a la vez cómica y si tenemos presente sobre todo esa vertiente cómica…Piense en los borrachos, que son totalmente sinceros: su comportamiento es siempre un comentario de esa cuestión. Yo reacciono ante la vida como un borracho sin alcohol. Lo que me salvó, para decirlo vulgarmente, fue mi sed de vivir, una sed que me ha mantenido y me ha permitido vencer todo mi desánimo." Habría que escudriñar en esa sed de Cioran para explorar en que consiste en él la esperanza.

"En todos los sitios que he visitado, he sentido un entusiasmo inmenso, y después, al día siguiente, el tedio. Esta experiencia romántica del tedio ha terminado por alcanzar en Cioran un rango de enfermedad, de obsesión, "Aún no me he curado del tedio romántico, del *weltzchmerz*", dice.

Dentro de esta actitud iconoclasta, Cioran se considera a sí mismo alguien que ha renunciado a ser un filósofo, a hacer una obra, teniéndose por un *privat tenker*, un pensador privado que opta por la metafísica, siguiendo la idea de Carnap de que los metafísicos "son músicos sin dotes musicales" tomándose como

el fruto de un azar. Ni siquiera se considera un escritor. "No soy nada", afirma. Habría que citar aquí la glosa suya sobre un pensamiento del novelista catalán Josep Plá: "Estoy de acuerdo con Josep Plá: "No somos nada. Pero cuesta admitirlo."

Es de hacer notar la diferencia que Cioran advierte entre santidad y mística. "Los santos tienen una faceta positiva, quieren actuar, se desviven por los demás. La pasividad no les favorece. En cambio el místico ocupa una posición opuesta: puede ser totalmente inactivo, un obseso, un egoísta sublime. El mayor infortunio para él es la sensación de abandono, de sequedad, de desierto interior; es decir, la imposibilidad de recuperar la plenitud del éxtasis."

También se le aprecia cercano a cierto primitivismo, a aquella arcadia tan anhelada por los poetas: "En lo esencial la cultura, la civilización, no es necesaria. Para comprender la naturaleza y la vida, no se necesita ser culto (…) cuando voy a lugares totalmente primitivos —a España o Italia—y hablo con gente sencilla, tengo siempre la impresión de que en esta gente se encuentra la verdad.", dice. Llega al extremo de afirmar que "un animal puede ser incluso más profundo que un filósofo, quiero decir, tener un sentido de la vida más profundo."

Especialmente interesantes son las opiniones políticas e históricas de Cioran, y ver cómo compara las diversas culturas de Europa: la alemana, la rusa, la francesa, la italiana, la española, los rumanos, los norteamericanos, y a veces las confronta.

Algunas de ellas son tan tajantes y lúcidas que le erizarían la piel a cualquier nacionalista.

"Los estadounidenses no están preparados para dirigir la política mundial. Los estadounidenses hacen política con profesores."

"Los alemanes no tienen el menor sentido de los matices, esa es su tragedia."

"Francia es la que más se ha desvivido en Europa. Si bien es el país más civilizado, es también el más vulnerable, el más gastado."

En sus conversaciones son escasas las alusiones a América Latina o sus escritores. De entrada, Cioran nos habla de la decadencia y el desgaste de Europa, nos dice que se trata de una

civilización vieja y carente de vida, y en una de sus respuestas a Benjamin Ivry, nos sorprende diciendo: "Creo más en el futuro de América Latina que en el de Europa. Esos pueblos no están gastados. Aquí Europa se ha autodestruido."

También nos refresca al confesarnos su afición por el tango argentino: "Es una auténtica debilidad", confiesa. "Mi única, mi última pasión, era el tango argentino", remata.

Su reconocimiento del insomnio nocturno y de la idea de suicidio queda complementado por las ideas de la tristeza y la irresponsabilidad. Reconoce una cosa muy distinta entre la melancolía y el abatimiento, y su inclinación a la primera. "Entre el horror y el éxtasis, practico una tristeza activa", y también se considera pasivo e irresponsable."La sola idea de responsabilidad me pone enfermo", dice. Y al mismo tiempo, reconoce a la risa como única forma defensiva del hombre, y una suerte de antídoto contra el suicidio. "Reír es la única excusa de la vida, ¡la gran excusa de la vida! y debo decir que incluso en los momentos de profunda depresión he tenido fuerzas para reír. Esa es la ventaja de los hombres sobre los animales. Reír es una manifestación nihilista, igual que la alegría puede ser un estado fúnebre." (…) "Alguien me pidió como una autorización para suicidarse- le respondí: Si aún puedes reír no lo hagas, pero, si no, puedes, entonces sí."

Por otro lado, están las preferencias literarias de Cioran, vale decir, los escritores que admira, además de los ya abordados en sus ensayos. "La literatura tiene dos grandes genios: en poesía Shakespeare y como visionario Dostoievski". Asimismo, se declara un "venerador" de Emily Dickinson.

Nos dice que acepta mejor el calificativo de escéptico que el de nihilista. También alude a su pasión por la música. "Sin Bach, Dios quedaría disminuido. Sin Bach, Dios sería un tipo de tercer orden. Bach es la única cosa que te da la impresión de que el universo no es un fracaso. Todo en él es profundo, real, sin teatro. Sin Bach yo sería un nihilista absoluto".

Hay un ecologista en Cioran cuando nos dice que "el hombre ensucia y degrada todo lo que le rodea, y en los próximos cincuenta años se verá afectado él mismo muy duramente." Esta idea entronca con otra: todo lo que el hombre hace se vuelve con-

tra él, inexorablemente. Esto es tan cierto, que una vez que se examina termina por convertirse en una realidad casi paralizante. Apeguémonos a otra idea suya por alentadora. *Todo aquel que tiene un proyecto en el que cree, proyecta un sentido en él.* A esto lo podríamos llamar el *sentido en el sinsentido*, con lo cual quizá pudiéramos ver aquí a un Cioran menos pesimista, y por tanto más cercano a los pueblos de América Latina, donde Venezuela se destaca con sus proyectos sociales, teniendo la cultura y la ética como nortes. [2013]

Ser o no ser escritor: dilema central de *Al sur del Equanil,* de Renato Rodríguez

Concluyo una relectura de *Al sur del Equanil* y creo que la primera vez que la leí no hubiese calibrado bien por dónde iba la novela, difícilmente hubiese podido captar los diversos sentidos que ésta sugiere. Lo digo porque tras su diáfana escritura se oculta un sentido complejo, el antiguo dilema de convertirse en escritor, que pasa a ser tema central de la novela y movilizador de varios de sus ejes narrativos: se trata del tema de la novela dentro de la novela, de la novela de ardua escritura cuya dificultad se está exponiendo, y al mismo tiempo termina por convertirse en el problema a desentrañar a lo largo del relato. No tengo noticia de que este tópico se hubiese tratado con tal grado de eficacia en nuestra novela, a excepción quizá de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* de Guillermo Meneses, novela de considerable peso intelectual, y de *Los platos del diablo*, de Eduardo Liendo, cuya trama es cuasi policíaca, mientras la de Rodríguez es de un desenfado antiintelectual que sólo pudiera ser comprendido a cabalidad si se la sitúa en su contexto originario, a finales de los años 50 —del siglo XX, se entiende— habida cuenta que su publicación se produce a inicios de los años 60, en 1963. Tampoco sería muy relevante ponerse a buscar en ella la influencia de la Generación Beatnick (con quien Rodríguez tiene en efecto varias coincidencias) sobre todo con una novela de Jack Kerouac, como *En el camino*. Yo remarcaría más bien una coincidencia en el *espíritu* de época, de personajes rebeldes y desenfadados que se acuñaron por entonces como reacción al modelo americano de vida, el confort, la alienación consumista y el conformismo, el sumiso amoldamiento a las instituciones. Si en los Estados Unidos los escritores de las

décadas de los años 50 y 60 del siglo veinte lograron encauzar parte de sus obras teniendo como motivos centrales a la rebelión social de los negros afroamericanos, la música del blue o el jazz o la literatura existencialista, en América Latina ocurriría a través de la rebelión de los indígenas, campesinos o negros desposeídos de sus tierras, de los obreros o trabajadores despojados de sus derechos primordiales, produciéndose en paralelo dichas historias en campos o ciudades de rápido crecimiento industrial como Río de Janeiro, Buenos Aires, Bogotá o Caracas tenían como modelos civilizatorios a Madrid, Paris, Barcelona o Roma, en las que fluía sin cesar una cultura que no se vaciló en calificar de cosmopolita. Sin embargo, y para poner un solo ejemplo, en Paris poetas como Verlaine o Baudelaire y novelistas como Balzac o Zola pusieron en evidencia que tal cosmopolitismo era un reflejo aparencial de aquella sociedad, que su riqueza espiritual se hallaba oculta en los pliegues y no en el esplendor de los salones y fastos. El modernismo hispanoamericano y luego las vanguardias no hicieron sino constatar la crisis interna que experimentaba la lengua literaria al ponerse en contacto con su mundo originario y que sus diletantes, malditos o marginados, alucinados o alcohólicos expresaban mejor los estados de conciencia social al contacto de sus realidades. Neoclásicos y neorrománticos comenzaron a palidecer frente a costumbrismos, naturalismos y neorrealismos que, bajo distintos rostros, desplegaron sus dispositivos formales para entrar en contacto con la complejidad del mundo.

Advertimos cómo *Al sur del Ecuanil* se inicia con la llegada de David —personaje central— a París, a encontrarse con su amigo Eduardo, ambos escritores en ciernes, el primero un escritor para quien escribir debe ser algo vital; para Eduardo, en cambio, es un hecho intelectual. Completa el triángulo un pichón de director de cine, y ahí mismo comienzan los conflictos esenciales en torno al rumbo de sus vocaciones, intercalando en esa primera parte de la obra fragmentos que los devuelven al país de origen, como el titulado “El violín de Tacho” relato conmovedor por varios motivos, por lo que evoca de la juventud del narrador como metáfora de su entrega a la música, a la poesía de lo humano. Texto fechado en 1949 y que da inicio a una serie de interpolaciones

donde David, Eduardo y Fernando componen el tablero de latinoamericanos “salvajes” en Europa, de artistas y escritores que son como derrotados culturales, con poca autoestima, tildados con los adjetivos de “subdesarrollados”, “pobres” y aceptando cualquier tipo de epítetos que revelen el poco acceso que tienen al éxito intelectual. Esta derrota cultural es indicativo del que es el tema profundo de la novela: el desarraigo. Asimismo, la inclusión del argumento de la película de Eduardo con sus variables “La muerte de un bergante” (o de “un vergante”) imponen un carácter de experimentación a esta obra.

En la segunda parte, la historia nos lleva a Bogotá, nos lleva con su protagonista por Mérida o Cúcuta, pensando que la huida de la loca ciudad de Caracas va a situar a David (desdoblado luego en Cirilo) en una perspectiva distinta. Van a aparecer los personajes marginados, derrotados, malditos que aparecen en todas las ciudades, y por supuesto el lenguaje, tanto coloquial como narrativo, debe adecuarse a estos personajes y a los medios donde se desenvuelven. Debo decir que lo hace de modo admirable. Renato Rodríguez no pudo elegir mejores personajes que los que mueven esta historia; además de Eduardo, Fernando o David-Cirilo están Pilar, Patricia, Roberto el preparador de jarabes, Joaquín, Arnoldo, Toño (tenor lírico fugitivo de Caracas), el padre Taransky, bailarinas y actores de calle que le cierran el paso al posible aburrimiento del lector, con un sinfín de ocurrencias y sorpresas.

Renato Rodríguez realiza todo tipo de parodias lingüísticas con César Vallejo, Oscar Wilde o cualquier otro escritor que sirva para ilustrar su permanente conflicto con la realidad haciendo siempre giros graciosos, como: “Qué estará haciendo ahora mi boticario amigo matador de novillos, constructor de plazas de toros y organizador de espectáculos taurinos?, ahora que me oprime el azúcar de remolacha y que dormita la caña como floja sanguaza dentro de mi (igual que Magdaleno) y también el café?”.

El rasgo más visible del lenguaje de Renato Rodríguez es la fluidez, que parece surgir directamente de la anécdota, sin ambages, sin adornos, incluso de forma deliberadamente atropellada cuenta, apunta, intercala, interroga, va hacia adelante, encabalgado, enlaza, recuerda, incluye cuanto desea: detalles, giros, sin

hacer inventarios transmite todo de manera aleatoria para asegurar la atención del lector, y lo más importante: se desnuda y desnuda a los personajes por dentro y por fuera, usando el método del monólogo para dejarnos sembrada la condición del personaje central, David (Cirilo) que se debate permanentemente entre su deseo de ser escritor y el de viajar, conocer, obtener experiencias intensas de la existencia. Mientras éstas llegan, él vive lo que tiene que vivir de país en país, pues luego su itinerario se cumple junto a una galería de nómadas y viajeros de varias nacionalidades: peruanos, ecuatorianos, colombianos y por supuesto venezolanos viven en el corazón del azar, el riesgo, el peligro, para hacer de esta novela un trabajo innovador, una narración que rompe con los esquematismos de la novela lineal, romántica, idílica o positivista, y nos presenta lo contrario: lo fugaz, lo asombroso, lo cómico y hasta lo dramático con un toque de realismo descarnado y duro, lo cual la dota de virtudes y aportes que la convierten en una obra capital de los años 60 y en un hito de la narrativa venezolana, en el sentido de que inaugura otro modo de narrar para la novela urbana, incluso con más atrevimiento que otras novelas de los sesentas, como *Los habitantes* (1961) de Salvador Garmendia o *Piedra de mar* (1968) de Francisco Massiani. Me refiero a su atrevimiento formal, a una osadía que va más allá del diseño de atmósferas o descripciones prolijas. Recalco el enfoque dado al lenguaje en cuanto a su ritmo, a su diversidad fonética, a un sentido lúdico usado como arma de observación simultánea que evita simplificaciones psicológicas o sociológicas, permitiendo mirar primero en angular, y luego en close-up, los mínimos detalles, con el desenfado del caso. Desenfado que no es otra cosa que libertad, multiplicidad de visiones congregadas en una mirada que no aspira la omnisciencia de la primera persona, sino que busca conjugar las diversas visiones de cada personaje.

Asistimos, así, a la novela como viaje (el viaje del desarraigado), en un itinerario que se cumple como iniciación del personaje David-Cirilo y apunta en cierto modo a la novela de formación, a realizar una parodia de la *Bildungsroman* decimonónica, pues el personaje inquiere sobre sí mismo sin respuestas concretas a nada, hay una autocrítica efectuada con ironía y una dosis

de autoburla suficiente para considerarla una obra *sui generis* en su época. En esta primera parte se contrasta la imagen típica del escritor europeo con la imagen “salvaje” del escritor latinoamericano desarraigado, que no se siente poseedor de una identidad cultural precisa; incluso se siente inculto por más que lea mucho, una suerte de derrotado cultural con escasa autoestima, con una idea borrosa de lo que puede ser un intelectual. Imagen que de paso se corresponde con los estereotipos culturales de una época donde la mayoría de los intelectuales, llenos de complejos históricos y mentales, tenían la idea de que vivir en París o Nueva York y escribir en cualquiera de estas ciudades, ya los convertía en escritores cultos o importantes, y se iban a París a hablar de “la identidad latinoamericana”.

La segunda parte de la novela se inicia con una decisión de Cirilo de marcharse de “esa loca ciudad de Caracas” hacia Bogotá. El párrafo inicial de esta parte no puede ser más ilustrativo del estilo de Renato Rodríguez, donde se ensaya un collage con las técnicas del cubismo y surrealismo, atemperados al trópico:

> Un día, harto de que sobre mi cabeza estuviera colgando siempre un violín, una guitarra o un piano, o de estar expuesto a ser aplastado por el enorme zapato de algún furibundo profesor por mi poco amor a las cloacas y a los tanques Imhoff, decidí irme de esa loca ciudad de Caracas pensando que lejos, en Bogotá, estaría bien, donde no oyera el agudo chillido del violín Des Kafkas Vater o donde no pudiera caerme sobre la cabeza ni el piano ni la guitarra si se reventaba la cuerda de la cual pendían.

El periplo desde Caracas continúa en Maracay, Mérida y luego Bogotá (donde David escucha uno de los discursos del líder revolucionario Jorge Eliécer Gaitán) y se realizan las debidas comparaciones entre Caracas, Bogotá y las mujeres de ambas ciudades, los poetas León de Greiff y Guillermo Valencia y los contactos con el viejo Joaquín, Pilar, Toño. De ahí David arranca para Quito y Palmira, pasando la frontera con Rumichaca, Ipiales y Tulcán, conociendo pueblitos ecuatorianos como Otavalo o Riobamba, hasta llegar a Guayaquil. Esta ciudad, Guayaquil, es

de primera importancia para esta novela, pues en ella se producen acontecimientos radicales.

"El seudorío-mar Guayas lo atravesamos en el Arca de Noé", dice Cirilo. Ahí soporta aguaceros, insomnios, alucinaciones o experiencias de hipnotismo que tienen todos los rasgos del delirio. Aquí en Guayaquil conoce a Roberto, genio preparando jarabes. Contemplando el seudorío-mar Guayas anota:

"Vi bajar y subir varias veces la marea. Por la mañana las aguas arrean para arriba trozos de madera legamosos o medio podridos, enormes pelotas de hierba, mástiles de banano y cajones viejos; y por la tarde los arrean para abajo a la tardecita los vuelven a arrear para arriba, y así, interminablemente."

De ahí de Guayaquil Cirilo decide ir a Bolivia y luego al Perú, se aventura por Puerto Bolívar, El Callao y Lima. El encuentro con estas ciudades no admite mejor calificativo que delirante, por la variedad e intensidad de las experiencias. Al final de esa segunda parte, en un largo párrafo, Rodríguez vuelve a darnos una muestra del estilo deliberadamente mezclado, lúdico, que hace uso de una mezcla brillante de sonoridades, de sonidos sureños, de forma encabalgada al modo del monólogo interior, que habla mucho del mestizaje cultural donde nos encontramos sumergidos:

> El gordo Fernández cantando Ruperta todo el día a voz en cuello y Che Perón parla que parla bebiendo yerba mate y maquinando exilios, sus exilios del futuro. En medio de aquella jodiendo apareció la compañía lírica Española con Tomás Álvarez y Buñuelo y Ramón y Pilar y Carmela quedadas de de Ana Antinea o la que fuera aquella de la ruma en Cabimas Oh viejo León cantaron y bailaron y se fueron a Chile en el Caboto junto con el Circo Cairoli que se llevó a los Hermanos Lara mejicanos flamencos cantantes que le entraban de lleno guitarra en mano y pistola al cinto a todo lo que de bueno tenía y debe seguir teniendo la tibia noche de la costa del Pacífico en verano con tanto encanto y con tanta estrella. Y era como estar viendo desfilar un prodigioso mundo multilingueparlante del norte al sur del sur al norte como

> von saludos de hormiga en Lima al cruzarse en el camino espinazo de América. El Inti Raymi y el anticucho Suray Surita con Rumichaca y Ollantaytambo por el Perú Express o el Charqui y el Inca en la Sierra comiendo pescado fresco y tocando su quena como si los siglos no hubiesen pasado y a pesar de la llegada de la guitarra y la capa de Belmonte y las palabras rimbombantes de Condorconquistado y el invento de la chancaca y la pachamanca y las dentaduras postizas mascando charqui y cancha jora tostada y bebiendo algarrobina y chicha con chachachá.

Después de leer algo así, no creo que tengamos ganas de leernos a sesudos o graves escritores europeos en mucho tiempo.

La tercera parte de la novela está narrada desde la tercera persona. La experiencia de Cirilo está contada por un narrador omnisciente. Cirilo conoce a Ramón, a Eduardo, Manuel, Henrique y Strasser. Con ellos protagoniza una serie de pequeños sucesos, con diálogos que vuelven a hacer énfasis en la literatura. Cirilo es objeto de indagaciones intelectuales por parte de Eduardo y por parte de Henrique, quienes también son aprendices de escritor, o al menos así lo creen. En efecto, en esta tercera y última parte termina de desenvolverse el tema central de la novela: el de hacer verosímiles los personajes de la historia, motivo que también está tratado de forma irónica:

> —Me interesas mucho, Cirilo —dijo Eduardo —se debe a que tú eres la encarnación fiel de mi personaje. Mi novela es en realidad un retrato literario de un personaje que imaginé; para mí ha sido muy importante saber que mi personaje no tiene nada de falso y eso lo logré cuando nos conocimos.
> —Pero, yo no veo…
> —Por el momento ya irás viendo, a su debido tiempo aprenderás a ver, no basta con que las cosas existan u ocurran, es necesario ser capaz de ver y eso es fruto de un proceso y, además, ciertas facultades sólo se desarrollan en los seres apropiados para ello.

Más adelante leemos:

> Salimos a la calle a dar una vuelta, estábamos cerca de mi casa, Eduardo me dijo:
> —Vete a tu casa ahora mismo y ponte inmediatamente a escribir.
> —¿Ahora?
> —Sí, ahora mismo.
> Cirilo se fue a su casa y se sentó delante de la mesa con su pluma en la mano y abundante papel. Entonces fue cuando escribió “La guitarra de Miguel”. Estuve allí toda la noche, escribe que escribe y a las ocho de la mañana todavía estaba escribiendo, le divertía pensar en lo que diría Eduardo en cuanto leyese aquello; cerca de las nueve se acostó a dormir, muerto de cansancio.

La “orden” que da Eduardo a Cirilo de ponerse a escribir se convierte en el *leit motiv* de este capítulo, y va tomando bifurcaciones inesperadas; se debate Cirilo entre el deseo, la voluntad, o el oficio de escritor o el de no serlo, de la dificultad que representa convertirse en un escritor profesional en medio de un mundo pragmático, donde tal labor no tiene ningún porvenir de rentabilidad. Poco a poco, ve Cirilo la encarnación de su personaje en Eduardo, se obsesiona con él. Lo busca y no lo localiza. Lo espera indefinidamente. Al fin lo encuentra. Eduardo dice que él siempre ha sido un escritor fracasado, y empieza a expresarse en malos términos de este oficio: que escribir, entre otras cosas, es una idiotez. Eduardo tenía un personaje llamado Manuel, un personaje falso con el cual fracasó, y quiere transmitirle este fracaso a Cirilo.

> De pronto, le arrebató el cuchillo a un hombre que estaba comiendo un beefsteak y se lo clavó a Eduardo en el pecho y Eduardo se murió de verdad, instantáneamente, sin decir ni pío.

Después de esto Cirilo termina en la cárcel, por supuesto. Y en la cárcel, lejos de estar abatido, Cirilo está muerto de risa haciendo chistes consigo mismo, y ahí termina la narración en tercera persona, mezclada a la primera persona, lo cual viene a

constituir un argumento para una posible película, de nuevo en París, donde los protagonistas son otros: Ludo, Carlos Rossi, Gastón, Henrique, Lola, o Jaime, moviéndose en "la descacharrante comedia trágicoridícula de la vida" entre cafés y bares de París, bohemios reales y bohemios con beca, y culminan de nuevo con las conversaciones entre Ludo y Cirilo, donde leemos: "A mí por lo menos, escribir mi argumento, aunque no llegue nunca a usarse para nada, prácticamente me devolvió mis años". Se podría pensar en el tema de la escritura como catarsis. Ahí mismo nos enteremos que éstos detestan las autobiografías. Pues si vemos bien, la autobiografía es un género por varios motivos deleznable, donde se tiende más a falsear que a decir la verdad.

En el segmento III de esta tercera parte continúa la reflexión sobre la niñez en época de navidades, a mi entender un fragmento de antología, por la sincera reflexión que el autor hace allí de esta época del año, repleta de clisés y conformismos institucionalizados, más allá de la espiritualidad real que pueda transmitir. Las figuras sagradas son tratadas con desparpajo. Cirilo añoraba de niño tener un caballo en Navidades, y como no pudo, las navidades no significaron para él nada especial, excepto una vez que tuvo un hermoso sueño con la luna: "Cuando esta empieza a precipitarse en el mar me horroriza que se apague y me meto en el agua, corro hasta donde puedo y después comienzo a nadar con tanta furia que llego al lugar donde la luna se está cayendo y la recojo en mis brazos evitando que se moje; pero era sólo un enorme budare de barro cocido.", escribe.

Después Cirilo examina la posibilidad de regresar a su casa, —de nuevo las navidades, los fines de año, los años nuevos— las confesiones en los cafés parisinos, los otros encuentros con Ludo, las caminatas bajo la lluvia y las noches frías en compañía de mujeres ocasionales; los encuentros con Andrés el pintor, cruciales para entender el título de la novela, cuando en medio de conversaciones sobre el significado del arte se mofa de las conceptuaciones y del psicoanálisis; afloran insomnios, ideas de suicidio y otros delirios.

Andrés mete la mano en su bolsillo y sacó un tubito de vidrio, lo destapó y tomando dos pastillitas blancas, me dijo:

—Tómate una cuando te vayas a acostar

—¿Qué es esto? —le pregunté. — ¿Para qué sirve?

—Es lo mejor que hay para la angustia. ¡Equanil!

Lo que continúa de aquí en adelante es la parte más dura del libro porque nos enfrenta al mundo de la droga y la alucinación, a una experiencia existencialista pura, y a una burla al intelectualismo. Llega al extremo Cirilo de perder la cabeza en alguna parte, sin darse cuenta. Aquí "perder la cabeza" no es una expresión metafórica, sino que su cabeza física, por efectos de la droga Equanil, ha sido sustituida por otra. Y empieza a buscar su cabeza original por bares y cafés. Este episodio de la cabeza perdida tiene mucho que ver con la ausencia de orientación en el mundo, donde se usan los recursos de lo absurdo, el surrealismo y el onirismo en el logro de efectos contundentes. Aquí Equanil se convierte en personaje, se torna Matracio en compañía de Llóctano y del Niño Uraña, y las imágenes surreales comienzan una danza alucinante de posibilidades, donde el Equanil es la presencia central de tales configuraciones: puede ser un huevito de pascua, una mujer sin ojos, o vuelve a ser la pastillita para la angustia.

Villon, Verlaine y Vallejo, ídolos de Cirilo, acuden al final a recomponer esta historia en el recuerdo de este personaje, quien vuelve a pensar en todos: en Eduardo, Manuel, Augusto, Rossi, Andrés, ellos van al encuentro de Ludo y Cirilo en París y, de acuerdo al espíritu de esta novela, "en relativismo situado al norte de un enorme montón de cosas y al sur del Equanil", lo cual puede ser cualquier cosa.

Deseo aquí dejar constatación del placer renovado que me proporcionó la relectura de esta novela, treinta años después. La he recorrido con la misma emoción de la primera vez y con un sentimiento de alegría, en una feliz circunstancia editorial (y con la reciente tristeza de la noticia de su fallecimiento) que invita a leer la obra de este escritor con motivo de la edición de sus libros *Tropicamentos* (2011) y *El embrujo del olor a huevos fritos* (2012), el primero de ellos relatos y el segundo novela, ambos en la Colección Continentes de Monte Ávila Editores Latinoamericana, y por supuesto la edición de marras, *Al sur del Equanil* (2004) en la Colección Biblioteca Básica de Autores Venezolanos

de la misma editorial. En el primero podemos disfrutar de textos coetáneos de escritura de *Al sur del Equanil*, los cuales participan de un espíritu más rural, con personajes de ambientación cercana a la tierra pero con el mismo desenfado y humor, volumen que me complació presentar en un Encuentro Internacional de Narradores celebrado en Caracas en 2012.

En la novela *El embrujo del olor a huevos fritos,* Renato reincide en el tema del ser o no ser escritor desde una óptica distinta, desde luego. El novelista se vale esta vez del recurso de la variación musical llamándolo "Telefonazos con variaciones", es decir, llamadas telefónicas que responde Donato de distintas personas, y que son versiones, variables de cómo puede desarrollarse una historia producida por una sola circunstancia y apoyándose esta vez en la música, en tonadas, marchas, danzas, canciones que elevan su protagonista Donato a las alturas, para que desde allá observe el discurrir de su propia vida y la de sus compañeros Ed, Marieta, Ruddy, Marco, Brauer, Baltaud. Estas ocho variaciones avanzan hasta la mitad de la novela y constituyen el Capítulo IV; a partir del VI la Variación 8 continúa, es decir las variaciones están insertas dentro de los capítulos, y a partir del VII éstos tienen características periodísticas, con sus respectivas "Notas de la Redacción" durante sucesos en Anchuria. Esta última novela de Renato concluye con una alusión a una novela titulada *El embrujo del olor a huevos fritos* que excita la imaginación de Donato para ejercitarse en el oficio de escribir una novela; es decir, se vuelve aquí sobre el tema de la literatura dentro de la literatura. En cierto modo, Renato cierra su ciclo en su primera y última novelas: ambas de ellas terminan refiriendo sus propios títulos: *Al sur del Equanil* termina con las palabras al sur del Equanil y *El embrujo del olor a huevos fritos* repitiendo el suyo, cosa que es mucho más que una casualidad: es un *fatum*, un destino trazado y a la vez un destino cumplido.

Hace años me había acercado a su hermosa novela *El Bonche* (1976) en un ensayo que incluí en mi libro *El espejo de tinta* (2007), pero sobre todo para honrar la amistad que mantuve con Renato, a quien conocí en Caracas en los años 70 y volví a encontrar en Mérida a principios de los años 80, compartiendo varias

veladas de vinos y cocina en casas amigos comunes como Carlos Danez o Anu Singh. En esa época me regaló su libro *Viva la pasta!,*(1984), que fue mi libro preferido de cocina durante un tiempo y propició los chiles con carne que Renato preparó una vez en mi casa caraqueña del barrio San José de La Floresta, y luego su visita a mi casa materna en San Felipe con un grupo de amigos (donde en un santiamén reparó un cableado eléctrico y salvó de la asfixia el tronco de un árbol de bayrum, haciendo gala de sus cualidades de factótum) y luego conversando en cafés y bares de Caracas, donde nuestro mutuo afecto quedó sellado.

Le admiré por su iluminada sencillez, su ausencia de poses, su elegancia, humor y corrección al hablar, su perfecta pronunciación del castellano, inglés y francés, su buscado bajo perfil intelectual, que revelaba su alto perfil humano. Su oportuno retiro de la vida urbana en una apartada finca del estado Aragua donde regaba su jardín y repartía el maíz a sus gallinas, no le impidió recibir el merecido y oportuno reconocimiento del Premio Nacional de Literatura.

Lo imagino con su poblada barba blanca de viejo marino oteando de noche el horizonte del mar, y tratando de evitar, quizá, que un borde de la querida luna de sus sueños se hundiera demasiado en las profundas aguas del océano, allá en su Porlamar natal. [2015]

La elocuencia del silencio: encuentro con Juan Rulfo

Barcelona, España, abril de 1982. En una mañana de primavera me dirijo desde el apartamento donde habito (Vallirana 35, en el barrio de Lesseps) hacia una agencia de viajes ubicada en el centro de la ciudad, en las ramblas, con el objeto de adquirir un boleto de avión para viajar a Nueva York al mes siguiente, ciudad a la que he sido invitado por un profesor amigo a hacer una lectura de mis cuentos en una Universidad privada de Manhattan. Arribo a las ramblas y me detengo un momento en un café a desayunar con un "bocadillo". Bebo un café, mientras admiro los árboles de las ramblas repletos de florecillas, y los paseantes desplazándose a lo largo del bulevar donde hay ventas de flores, revistas, chucherías. A los lados, las callecitas del barrio gótico se abren a plazas, restaurantes, tiendas y comercios de todo tipo.

Salgo en dirección a la agencia de viajes, situada en una de las callecitas laterales del barrio gótico, entro y me dispongo a hacer una cola para adquirir los boletos. Tengo por delante apenas a tres personas: una de ellas me parece conocida, pero no puedo distinguir bien su rostro; en ese momento conversa con una persona en la caseta donde emiten los boletos, habla un castellano que no es de España. Cuando termina de hacer su gestión, se da vuelta y puedo darme cuenta de que tiene un parecido enorme con el escritor mexicano Juan Rulfo. Pasa a mi lado, y para salir de dudas le espeto directamente.

—Buenos días disculpe, ¿por casualidad no es usted Juan Rulfo?

Se me queda viendo y me responde:

—Sí, soy Rulfo.

Le tiendo la mano y le digo:

—Maestro, si me lo permite, quisiera dentro de un momento invitarle a un café.

—Sí, claro, le espero aquí mismo, me dice, y se sienta en la salita de estar, a hojear un periódico y unas revistas. Luce un traje azul oscuro y una corbata del mismo color, y una camisa azul celeste. De veras casi no puedo creer tener ahí cerca a este escritor, uno de los renovadores de la narrativa hispanoamericana, uno de los más celebrados de México, conocido por su temperamento recatado y silencioso; tanto, que apenas acepta ser entrevistado, ni gusta de aparecer en medios televisivos o participar en eventos públicos, aunque esporádicamente asiste a ferias del libro y a algunas lecturas en universidades.

Ahí está, con una humildad estremecedora. Un maestro del lenguaje y de la ficción literaria, que ha sido ejemplo de todos nosotros, ha aceptado mi invitación sin conocerme, en una ciudad que no es la suya ni la mía. Todo se debe al azar, algún albur secreto me ha llevado a esta situación excepcional. Ahí está el escritor nacido en un pueblo llamado San Gabriel; creció en medio de una guerra intestina que tuvo lugar en las regiones de Zacatecas, Jalisco, Michoacán, Columa y Juanajuato, una guerra que duro tres años —desde 1926 a 1929—y fue llamada Guerra Cristera porque las mujeres incitaban a los hombres a defender "la causa de Dios", según la cual los curas no podían hacer política en la administración pública. El padre de Rulfo fue asesinado en una huida, su madre murió al poco tiempo. La tierra de Rulfo es tierra caliente, que se fue despoblando con la miseria. Ahí la gente casi no hablaba, resolvían sus asuntos de manera privada, muchas veces violenta. Una tierra tan caliente como un comal, ese recipiente de barro que se pone sobre brasas para calentar las tortillas de maíz; la tierra produce tanto maíz que la tierra se seca. Del comal sacó Rulfo el nombre para su ciudad Comala, que es la ciudad por donde se mueve Pedro Páramo, su personaje más famoso, una especie de cacique. Debido a la muerte de sus padres Rulfo es internado en un orfanato cuando apenas tenía ocho años. Luego el cura de San Gabriel dejó su biblioteca a guardar en la casa de su abuela, antes de que expropiaran la curia

y la convirtieran en cuartel, y entonces Juan empezó a leerse todos los libros de esa biblioteca. En esa época los curas también llevaban pistola.

Aterrizo de nuevo en el tiempo real, en Barcelona. Luego de adquiridos los boletos y una vez en la calle, le digo mi nombre y le invito a que caminemos dos cuadras arriba, buscando un lugar donde podamos quizá tomar una cerveza, un refresco o un café. Mientras andamos, le pregunto qué lo trae por Barcelona.

—Estoy de paso por aquí. Llegué ayer de Madrid, donde estuve varios días como parte del jurado del Premio Príncipe de Asturias. Obtuve el premio el año pasado y pasé este año a ser jurado.

—¿Y a quién le han dado el premio? —inquirí.

—Bueno, yo voté por Julio Cortázar, pero no lo obtuvo él; lo obtuvo Gonzalo Torrente Ballester; los otros dos jurados votaron por Torrente, que también lo merece. Pero yo defendí a mi candidato hasta el final.

—Vine aquí a tomar un tren talgo que me lleve mañana a Paris, donde vive un hijo mío que me espera allá con su familia. ¿Y usted, Jiménez, vive acá?

—Sí, vivo aquí hace dos años.

—¿Y a qué se dedica?

—Escribo cuentos y ensayos.

—Yo sólo escribo cuentos, y a duras penas —me responde.

—Mis ensayos los publico en una revista de aquí llamada *Quimera.* —le digo. —Por cierto, en un número reciente publiqué una reseña sobre un libro de cuentos de Julio Cortázar, *Queremos tanto a Glenda*.

—Sí, la conozco —me dice.

Acabamos de llegar a la cafetería; pasamos unas puertas batientes y nos sentamos. Yo pido una cerveza. El pide una coca-cola.

—Desde hace tiempo no bebo alcohol —me aclara. Pero coca cola y café sí.

Le traen la coca cola La sorbe con un pitillo, lentamente, sin hacer el menor ruido. De improviso entra en materia.

—Dígame Jiménez… ¿a usted le gustan las Crónicas de Indias?

—Eh… sí, claro, me gustan mucho —respondo nervioso.

—La literatura de los Cronistas es la que mas leo ahora —dice él. —Desde hace tiempo ando detrás de una edición de *El Orinoco ilustrado y defendido* del padre Gumilla. ¿Lo ha leído usted?

—Sí, he leído fragmentos…

—Tengo entendido que en Venezuela es posible encontrar ese libro.

—Sí, lo ha editado allá la Academia Nacional de la Historia.

—¿Es posible conseguirlo?

—Sí, veré cómo hago para que me lo envíen, y luego yo remitírselo a usted a México.

—Me haría un gran regalo.

—Haré lo posible.

Rulfo me dice que hace mucho tiempo leyó a Gumilla en México, pero que luego sus libros no se han editado más allá y tampoco se consiguen en librerías.

—De joven, me iba a leer los libros de los cronistas de Indias en la Biblioteca de la Universidad de México. Los leí casi todos en los ratos libres, cuando el trabajo burocrático me lo permitía.

Termina la coca cola, y luego pide un café. Le hago preguntas sobre escritores de México como Juan José Arreola, Calos Monsiváis o José Emilio Pacheco.

—Arreola y Monsiváis son como hermanos míos. Arreola y yo somos amigos desde que éramos jóvenes en Jalisco. Arreola es el mejor escritor de México y Monsiváis el mejor cronista. Pacheco es un joven poeta, más joven que nosotros.

Le digo que podemos caminar a una librería cercana, a ver si hallamos un libro suyo para que me lo firme —le digo.

—Bueno, vamos. —asiente.

Muchos de los cuentos de Rulfo como *El llano en llamas, No oyes ladrar los perros, Macario, Anacleto Morones* o *Diles que no me maten,* están concebidos a través de personajes entresacados de esos recuerdos de campesinos de Jalisco, donde Rulfo vivió su infancia y adolescencia, antes de marchar a ciudad de México a ejercer diversos trabajos burocráticos como archivero o

como funcionario de migración, o en el Instituto Indigenista. Pero tenía tiempo suficiente para pensar y escribir, maduraba esos personajes, le llevó años madurarlos, rompió cientos de folios para conducir sus relatos a un lenguaje lacónico, hablado, para imprimirle la veracidad del habla común, mezclándolo a elementos anímicos profundos de la psique del mexicano.

Después que aparece *Pedro Páramo* en 1956, el libro produce poco menos que un sismo en la narrativa mexicana y latinoamericana. Se empieza a hablar de otro tipo de realismo, de realismo fantástico, de realismo mágico. La novela se inscribe en una línea narrativa nueva. Se emparenta más bien a la de Juan José Arreola y Julio Torri, para vincularse después a obras como las de Gabriel García Márquez o Julio Cortázar. Se producen giros completos en la narrativa del continente, y Rulfo aparece entonces como uno de los iniciadores de esta transformación.

Llegamos de nuevo al presente: estamos frente a una librería grande, cuyo nombre no recuerdo ahora. Hay montones de libros, él se aleja un poco y se pone a curiosear en un estante situado al fondo del local. Le pregunto al librero por los libros de Rulfo, —al parecer no lo ha reconocido— y tampoco yo pienso revelarlo. Voy con el dependiente a buscar los libros de Rulfo. Al fin da con uno.

—Es el único que tenemos ahora — me dice, y me tiende uno con el título de *El gallo de oro y otros textos para cine*, publicado por la editorial Era de México en 1980. Se lo muestro a Rulfo.

—Los amigos de Era se empeñaron en publicar esto. Pero a mí no me gusta, me gustan más las fotos. Hojeo el volumen y veo que en efecto hay un conjunto de fotos, fotogramas de películas que se han rodado a partir de sus libros y donde él ha colaborado como guionista, argumentista o actor, y también fotos que ha tomado el propio Rulfo. Además de *El gallo de oro,* cuyo argumento es de Rulfo, —con guión de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez— están otras películas como la basada en un cuento de García Márquez, *En este pueblo no hay ladrones,* donde Rulfo figura como actor. El libro en verdad me resulta extraordinario, está lleno de datos y curiosidades cinematográficas que se avienen muy bien a mi pasión por la relación cine-literatura. Le subrayo

esto y me dice que él ha vivido muy buenos momentos participando de estas obras como actor, argumentista, guionista, fotógrafo. Le refiero, también, mi admiración por los cuentos brevísimos de Juan José Arreola y Augusto Monterroso. Acaso tampoco sabe que yo publiqué mis primeros cuentos en una revista mexicana llamada *El Cuento Revista de imaginación*, donde el propio Rulfo figuraba en el consejo de redacción, y estaba dirigida por Edmundo Valadés, quien además de autor de *La muerte tiene permiso* (1955) y de otros libros de cuentos y ensayos y de un libro sobre Rulfo, dio cabida en su revista a cuentistas de toda América. Ese fue el mayor estímulo que yo viví como cuentista, publicar en México. Le refiero el dato.

—Cuanto me alegro Jiménez, que usted haya publicado en *El cuento*. Y mire qué fantástica casualidad—me dice. —Justamente vine aquí a Barcelona esperando ver a mi amigo Tito Monterroso, antes de partir mañana a Francia. Le digo a Rulfo que he conocido a Augusto Monterroso hace unos meses en París, durante un congreso en La Sorbona. Le digo que yo escribía cuentos breves desde 1970, —cuando no había leído aún a Monterroso—, y que esa ha sido también otra coincidencia extraordinaria, porque Monterroso pasó también a ser mi amigo, nos vimos varias veces en Caracas, me obsequió sus libros y yo le dediqué varios ensayos.

—Me alegra saber eso. Él es un hombre con un enorme sentido del humor, pero es a la vez un hombre muy serio y hasta un poco triste, es una mezcla de las dos cosas. El problema para encontrarlo aquí en Barcelona es que él no sabe en qué hotel me estoy quedando yo, y tampoco yo sé donde se está alojando él; sin embargo, ambos sabemos que estamos aquí.

—No es fácil encontrarse sin darse cita, en una ciudad tan grande. —recalco.

Se acerca la hora del almuerzo. Le digo a Rulfo que, si lo desea, vamos a comer algo.

—Soy hombre de poco comer, amigo Jiménez, prefiero seguir caminando.

Muchos de los cuentos como *El llano en llamas, No oyes ladrar los perros, Macario, Anacleto Morones* o *Diles que no me*

maten, son personajes entresacados de esos recuerdos de campesinos de Jalisco, donde Rulfo vivió su infancia y adolescencia, antes de que marchara a ciudad de México a ejercer diversos trabajos burocráticos como archivero o como funcionario de migración o del instituto indigenista. Le dejaban tiempo para pensar y escribir, pensaba y pensaba en cómo madurar esos personajes, le llevó años madurarlos, rompió cientos de folios para conducir sus relatos a un lenguaje hablado, para imprimirle la veracidad del habla del jaliscience, mezclándola a los elementos anímicos profundos de la psique del mexicano.

Seguimos camino abajo por las ramblas. Al rato veo que Rulfo se detiene en medio del bulevar y señala con el dedo hacia una esquina del barrio gótico.

—¡Allá va Tito Monterroso! —exclama de pronto. ¡Vaya a buscarlo Jiménez, por favor! —me ruega.

Me dirijo raudo en la dirección que me indica. En efecto, Augusto Monterroso está ahí con su esposa, la escritora Bárbara Jácobs, a quienes reconozco. Les refiero que Juan Rulfo los ha divisado y que desea hablarles. Están muy emocionados de haber coincidido allí. El encuentro es efusivo y cariñoso, lleno de gestos de alegría y amistad. Rulfo les refiere que nos hemos conocido en la mañana y que hemos dado unas vueltas por la ciudad. Comienzan a contarse anécdotas, cosas que les sucedieron en los viajes, los amigos comunes que se han encontrado. Están contentos,

Me despido, les digo que ha sido una alegría haber servido de enlace entre ellos. Rulfo me abraza, luego Monterroso, Bárbara se despide con un beso afectuoso. Me dan las gracias y me dicen adiós.

Me siento en un banco de las ramblas y los veo perderse poco a poco entre los grupos de caminantes. Mi mente retendría este afortunado encuentro con estos tres escritores, en una tarde signada por el mexicano de los silencios elocuentes, Juan Rulfo.

Y mi memoria se regocija de ello, para siempre. [2014]

José Lezama Lima: "el barroquismo es una condición muy nuestra, una condición muy americana"

La presente entrevista tuvo lugar hace ya más de cuarenta años en La Habana, dos años antes del fallecimiento de José Lezama Lima. En ella, el escritor cubano me reveló una serie de cuestiones que me parecen esenciales para la literatura hispanoamericana; sus alusiones a numerosos escritores nuestros de varios países, y a procesos literarios y estéticos que forman parte del tejido de nuestra cultura. Entre ellas, la del fenómeno barroco, sobre el que tanto se ha dicho y elucubrado, y Lezama Lima aclara de manera definitiva. Presentamos la entrevista con un nuevo encabezado y el ánimo de contemporizar muchas de las ideas que este poeta nos ha legado, como aportes sustanciales para el desciframiento de la cultura hispanoamericana. Estamos hablando del poeta de *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945) *La fijeza* (1949), *Dador* (1960, *Fragmentos a su imán* (1978)). Del novelista de *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977). Del ensayista y pensador de *La expresión americana* (1957), *Analecta del reloj* (1953), *Tratados en La Habana* (1958), *Esferaimagen* (1970), *La cantidad hechizada* (1970), *Las eras imaginarias* (1971), *Introducción a los vasos órficos* (1971) y de algunos cuentos como *Juego de las decapitaciones* o *El patio morado.* También realizó Lezama una *Antología de la poesía cubana* (1965) y publicó unas *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez (*1938). Fundador de las revistas *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939), *Nadie parecía* (1942) y la importante *Orígenes* (40 números, 1945-1956). Su obra ha merecido traducciones a numerosos idiomas y la inclusión en innumerables

antologías. Entre los exégetas de su obra se encuentran Octavio Paz, Julio Cortázar, Carlos Monsiváis, Juan Ramón Jiménez, Severo Sarduy, José Agustín Goytisolo, Claude Fell, Roberto Fernández Retamar. A partir de los años 70 se reavivó un interés enorme por su obra, que aún no cesa. [2016]

G.J.E.

Cuando en La Habana fui a la Calle Trocadero a visitar a José Lezama Lima el autobús me dejó a una o dos cuadras de distancia, y me vi caminando de noche, a oscuras, por avenidas que atravesaba con algo de perplejidad y encantamiento; el mismo que me produjo la lectura de *Paradiso* cuando en nuestra época estudiantil volvíamos sobre sus páginas.

Di con la puerta. Me abrió la esposa de Lezama, o mejor, me abrió una sonrisa que salía de la respiración de aquella sala donde Lezama estaba sentado.

Pronto estuvimos conversando. Le dije que venía de Venezuela; hablé un poco de mi país y él habló del suyo con deleite. Yo me disponía a hacer un recorrido por la isla y él me describió un poco su geografía.

—Varadero es muy bonito —dijo—. Ese es el adjetivo que más le cuadra.

Íbamos de un tema a otro con la misma facilidad con que él encendía sus habanos. Yo distraía los ojos con los cuadros, los retratos, los objetos, al tiempo que hacía preguntas en la medida que él iba creando el espacio necesario para seguir conversando. Me hizo perder límites generacionales e invariablemente me vi hablando con un niño o con un sabio, o con un sabio niño, el Lao Tsé, la estatuilla de Lao Tsé; que él tiene en una vieja vitrina donde pueden verse esculturas, dragones chinos, muñecas rusas y manoseados volúmenes de autores antiguos; cuadros de René Portocarrero, de Arche, de Mariano Rodríguez, entre toros, y una gran fotografía de su padre, el coronel José María Lezama y Rodda, y otra de su madre, Rosa Lima.

Continuamos hablando, bebimos un té frío que prepara su esposa. Yo le dije:

—Es el té más exquisito que he probado (un té servido en tazas de finísima porcelana). El me dijo:

—Como usted sabe, la azúcar cubana es la mejor del mundo, y el té que prepara mi mujer es el mejor té de La Habana.

Ella sonrió una vez más, y una vez más también su sonrisa habló por todas las palabras mientras arreglaba las cosas, propiciando un ambiente único de armonía.

—Mi mujer es mi mejor amiga y consejera —dijo— para probar lo que yo estaba pensando.

Lezama es un hombre lleno de humor, habla con mucho énfasis y con un dejo melancólico, yo diría que con una nostalgia paradisíaca. Además su asma lo obliga a hacer pausas prolongadas cuando conversa; esos silencios alimentaron el misterio de la pequeña sala en donde hablamos desde los últimos lapiceros que le ha enviado Julio Cortázar (lapiceros de rosados muy claros, desvaídos —dijo sonriendo benignamente—), hasta de las últimas yuntas que Gabriel García Márquez le había obsequiado, llegando incluso hasta los poetas metafísicos ingleses.

Lezama lleva casi treinta años en la casa de Trocadero, desde los años de fundación de la revista *Orígenes***.** Por cierto, en esos días de diciembre —el 19— se cumplían sus sesenta y cuatro años. Para esa fecha yo le envié un telegrama que decía: "Sus sesenta y cuatro años fundidos en el tiempo pitágorico y quizá en el río heraclitano."

El me había dicho no saber qué edad realmente tenía y me refirió a Pitágoras como parámetro de su tiempo, o de su no tiempo. Por ejemplo, con apenas un día de estar yo en La Habana, me preguntó si no había conocido a tales o cuales artistas o escritores. La esposa le recordó que mi llegada era reciente.

—Dispénseme usted —dijo—. Para mí, usted tiene alrededor de cinco años en La Habana.

Fue una noche de indefinidas anécdotas, de un ambiente cálido y propicio para hablar de literatura. Antes de despedirme les anuncié que de regreso a La Habana volvería para hablar del Barroco, que me interesaba llevarme algunas palabras de Lezama para hacerlas conocer. En efecto, volví y grabé la conversación que reproducimos ahora. Me obsequió un número —el penúltimo,

39, de la revista *Orígenes* y me firmó en un libro titulado *Órbita de Lezama Lima* una dedicatoria que dice: “Para Gabriel Jiménez Emán, por su visita a mi casa, en una noche de invierno-verano, que quizá le sorprendería. Cordialmente de José Lezama Lima, 15 de diciembre de 1974”. Al terminar la entrevista, tomamos el té, él prendió otro de sus habanos y después quedamos en silencio. Yo me paré para despedirme, abrí la puerta y antes miré el retrato de un militar, el más grande de los que allí había.

—Es mi padre —dijo Lezama—. Fue coronel, ingeniero y matemático. Entonces yo pensé en el Coronel Eugenio Cemí.

GJE.—Antes habíamos hablado de su nueva novela *La Vuelta de Oppiano Licario* ¿Por qué Oppiano y por qué Licario?

JLL. —Ah, Oppiano viene de Oppianus Claudium, un senador estoico de la época romana, y Licario de *l'icare,* el Ícaro, que intenta la infinitud, que intenta lo imposible y de ahí formé ese androide, ese monstruosillo que es Oppiano Licario, una especie de diamante, de ente supremamente intelectualizado, arquetipo, que busca como la ciudad tibetana, el eros de la lejanía, la tierra donde se confunde lo real con lo irreal, lo que ya los antiguos llamaban *la orplide*, una lontananza ideal, la lejanía de algunos románticos alemanes. Ese Ícaro que en un cuadro de Brueghel va cayendo con las alas derretidas mientras unos campesinos lo observan, contentos de su fracaso.

GJE. —¿Qué tipo de relación hay entre Oppiano Licario y José Cemí?

JLL. —En que él se va acercando a lo que pudiéramos considerar, según los antecedentes de Cemí, que se ve en el curso de la novela, al Tío Alberto, que es el que lo conduce a la vez a la casa que aparece en la novela y revela a Cemí el poder creador de las palabras. Luego, cuando ya está agonizando el coronel en los últimos momentos, se acerca también José Cemí. Entonces la última recomendación que le hace el coronel —que es el padre de José Cemí, como usted sabe- es: “Conozca a mi hijo. Procure comunicarle algo de su sabiduría.”

Eso se verifica en el capítulo dos o tres de la novela, cuando Oppiano Licario ve a su lado una persona que tiene una pulsera con las iniciales J.C., y entonces piensa: “Este debe ser el hijo del

Coronel José Eugenio Cemí." Y le dice: "Vaya a verme a la Calle Espada." El número sumado es el número misterioso de que habla el Dante en la *Divina Comedia*, creo que el 612. Entonces lo va a ver allí.

GJE.¿Ese José Cemí no es de alguna forma Lezama Lima?

JLL. —Bueno, la novela, como toda novela, tiene cierto aspecto en que uno comunica algo de sus vicisitudes, de su experiencia, de su desarrollo; es y no es la expresión de mi persona. Tiene mucho de mí en el sentido en que uno no puede nunca borrarse a sí mismo, pero al mismo tiempo no se puede llamar estrictamente un personaje autobiográfico.

Todos los personajes de la novela parten de una realidad circunstancial, en una palabra *circuns* y *estancia*, como decían los latinos, alrededor de donde uno vive. Pero al mismo tiempo se señala un elemento de *imago.* José Cemí es el hombre que busca el conocimiento a través de la imagen, es decir, el poeta.

GJE. —¿Cuál es la imagen que más le obsesiona a usted en este momento?

JLL. —¿Una palabra, un verso o una frase?

GJE. —Cualquiera de ellas.

JLL. —Bueno, eso sería difícil de contestar, tendría que improvisar algo, ¿no? Es decir, lo que más me obsesiona en estos momentos es como dos cosas que forman un tercero desconocido. En un poema mío desarrollo el concepto de que si un gato copula con una marta no engendra una marta de ojos fosforescentes, ni un gato de manto estrellado engendra el gato levante. Lo que más me interesa es la tercera cosa que pueda surgir de dos cosas desconocidas.

GJE. —¿Y si copula con un cangrejo?- Recuerdo mucho su imagen del cangrejo de lazo azul.

JLL. —Quizá pueda surgir una lanza, algo surgiría, algo engendrarían.

GJE. —En uno de los capítulos de *Paradiso* yo hablo de alguien que tenía un cangrejo.

GJE. —Y en uno de sus ensayos también.

JLL. —Sí, y en uno de mis poemas hablo de que hay tres animales que son tan misteriosos como el perro y el caballo, que

son la araña, la rana y el cangrejo; experiencia que tuve cuando en una conversación en un portal de casa de playa, veía siempre que las arañas se acercaban a los que estábamos conversando como [con] un afán de oír la conversación; y cuando terminó la temporada los cangrejos huían por la carretera como diciendo: "si ya el hombre abandonó estas playas ya no nos interesan, y también se oía su caminar de despedida, y las máquinas se pasaban por su caparazón quitinoso y las iba destruyendo: sonido que nos inquietaba porque parecía como un pellizco. Es decir, que no solamente el hombre está unido al caballo o al perro, sino también a la araña y al cangrejo. Usted sabe que para los griegos el cangrejo, el *cangrio*, era lo que se ramificaba interminablemente.

GJE. —Me alegro me haya hablado sobre el cangrejo, al mismo tiempo quiero insistir en José Cemí. Tengo entendido que es asmático.

JJL. —Y mi bisabuela también. En mi familia abundaban los asmáticos, y mi hermana, una hermana mayor que yo que ya murió.

GJE. —¿Y de qué forma ha incidido el asma sobre su escritura?

JLL. —Bueno, algunos comentaristas han dicho que eso ha creado un sentido de las pausas, una especie de ortografía, de puntuación especial; que las frases mías están hechas así como con respiraciones verbales, más que por un ritmo de relación sintáctica. Creo que hay algo de eso, creo que innegablemente la respiración es el movimiento racional y que uno prolonga la oración, en la forma como lo entiendo, con su respiración. Creo que de alguna manera o de otra, respirar es también una forma de escribir, una manera, en que se comunica el espacio visible con el invisible, porque el hombre aspira lo visible y devuelve las ubres de sus entrañas. La poesía tiene que tener mucho de eso.

GJE. —¿Cómo ve usted a Juan Sebastián Bach?

—Bueno, figúrese, lo veo y lo oigo y he escrito varias veces sobre él. Como lo decía Villalobos ha sido el gran folklorista, el gran creador del folklore, porque es una música universal que tiene de lo popular y de lo culto. Es posiblemente una de las personas que, como decía un filósofo, está más perdurablemente afianzado a la inmortalidad, es decir, es uno de los hombres más

seguros en su inmortalidad; una figura venerable, fue siempre un hombre muy sencillo, organista de aldea en Alemania.

Un día fue llamado al palacio de Brougham por Federico el Grande, el fundador de la Gran Alemania. Cuando estaba en el Palacio él invitó a Federico a que lo acompañara con la flauta, porque usted sabe que Federico el Grande fue un buen flautista; entonces este monarca, que era muy arrogante, le dijo: *"non sum dignus,"* es decir, no soy digno de acompañarlo con mi instrumento. Entonces dice su mujer, la Magdalena: "ese día se comprendió que en Alemania había dos reyes: Juan Sebastián y Federico el Grande".

Lo hemos oído mucho, no nos cansamos de oírlo, siempre está en nosotros, es como usted sabe que se ha dicho, *la arquitectura de los protestantes,* sus grandes misas, sus grandes cantatas, sus grandes ofertorios, todo eso es como grandes catedrales. Me agrada mucho eso, que usted de sorpresa me haya disparado esa pregunta. Es un paréntesis muy agradable en la conversación, pues nos cuesta tanto trabajo ya admirarlo en su totalidad, cada vez es más necesario.

GJE. —Lezama, ¿dónde se funden para usted lo barroco y lo hermético?

JLL. —Bueno, en realidad todo el arte antiguo es un arte hermético, porque para los griegos un arte simplista, un arte elemental, era un arte malo. Y después, en la edad media, existió con gran reverencia lo que se llama el *Trobar clus***,** es decir, los trovadores herméticos, los trovadores cultos. Siempre se consideró el hermetismo como un acompañante de la poesía. Lo que pasa es que paradojalmente en los tiempos antiguos los poetas tenían más formación que hoy en día para descifrar un texto hermético. Por ejemplo, nos parece hermético un poeta como T.S. Eliot; sin embargo con San Juan de la Cruz, el *Bhagavad Gita* o en algunos textos de Bergson, tenemos el concepto de tiempo y eternidad que maneja Eliot en sus *Cuartetos.* Sin embargo, cualquier lector de buena poesía de la Edad Media —un Petrarca o un Ossián Mactenían en su cabeza los textos de Platón, los textos de Aristóteles, los tesauros medioevales, etc., con los cuales podían comprender perfectamente cualquier tipo de poeta.

A mí me parece que los poetas de otras épocas, por ejemplo los contemporáneos del Dante, un Guido Guinizelli, un Cino Da Pistoia, el mismo Dante, tenían más instrumentos de aprehensión para la poesía, y más conocimiento y más situación favorable como lectores que nosotros.

En cuanto un poeta conoce algunas cosas ya es un erudito, pero no tiene el saber necesario que un poeta debe tener. Entonces usted ve que textos muy difíciles de la Edad Media no pasaron como herméticos y que sin embargo ahora pasan como tales. Los poetas que se consideran difíciles es nuestra época, un Paul Valery, un Rilke, muchos no tienen los instrumentos necesarios de aprehensión para conocer esos textos. Eso no pasaba con los grandes poetas medioevales. Usted [no] tiene un poeta más complejo y más difícil y con más formación que el Dante, que mezcla hasta elementos islámicos en su obra; sin embargo fue leído en su momento, pero fue leído con verdadera comprensión en momentos posteriores.

Yo sostengo que es la incultura actual de los poetas lo que hace muchos textos herméticos y difíciles. Para otras épocas, en la Edad Media, o para los mismos griegos de la época alejandrina —por ejemplo, un contemporáneo de Licofron— no serán difíciles.

GJE. —¿A qué se debe para usted esa incultura?

JLL. —La cultura de la psique se ha ido empobreciendo mucho. Lo que hay es cultura de la *physis*, de la física. Se conoce más la técnica de los elementos de cultura mecanicista que la cultura del psiquismo. Para un lector antiguo el procedimiento era inverso, porque la técnica casi no existía. Usted sabe que el Imperio Romano se perdió — como ha dicho alguien— por falta de técnica.

Los griegos también entraron en decadencia porque su física no pasó nunca de ser una física cualitativa, una física de las propiedades de la materia, pero más nada. Un lector que tenga una buena formación y que al mismo tiempo tenga sensibilidad poética, no podrá encontrar ninguna dificultad en la lectura de un poema de Paul Valéry, por ejemplo. Basta en las alusiones que hace Valery al tema de la flecha, si ese hombre conoce alguna

aporía de Zenón el Eleata, la flecha que nunca llega a su destino, no puede serle difíciles verso de Paul Valery. Yo recuerdo, ahora que usted me habla de eso, en la Sorbona hubo una vez un debate sobre ciertos textos de Paul Valery, entonces se llegó a la conclusión de que muchas oraciones, muchas imágenes de Homero eran más difíciles y más indescifrables que las de Valéry. Cuando Homero dice: "Y la cigarra de voz de lirio," es un texto absolutamente indescifrable; ahora, detrás de cada metáfora de Paul Valery hay siempre un concepto, una conceptuación […]. Porque ¿cómo usted descifraría el verso "la cigarra con una voz que es de lirio? El lirio tampoco tiene voz, y la imagen en sí es lógicamente indescifrable.

Sin embargo, para cualquiera que tenga sensibilidad poética — y eso es lo único que se le pide a un poeta, que penetre en lo oscuro, en lo invisible, en lo irreal —, es absolutamente descifrable. El poeta actual tiene un complejo de inferioridad muy grande, es decir, hay muchas cosas que hay que incluir en la poesía que se quedan fuera. Además, le voy a decir una cosa, no creo que en la vida pueda existir nada incoherente, pues todo tiene un sentido maravilloso. La coherencia sólo puede existir para los espíritus errabundos. Cuando un hombre se ha centrado en su *onfalo*, en su ombligo, no puede encontrar incoherente nada en la vida.

GJE. —Tengo aquí preguntas muy desordenadas, sin ninguna secuencia.

JLL. —No se preocupe, pregúnteme lo que usted quiera, que yo le contesto también lo que yo quiera.

GJE. —¿De qué modo se continúa *Paradiso* en *la Vuelta de Oppiano Licario*?

JLL. —En *Paradiso* aparece ese personaje misterioso, lejano, —como le decía— que es Oppiano Licario, de una sabiduría que podemos calificar de infinita. Ese personaje está en *Paradiso,* pero cómo se formó, cómo se hizo, cómo fue a buscar a su madre, eso es lo que aparece en *La Vuelta de Oppiano Licario*. Porque así como se dice en San Mateo, "Este que ahora se llama San Juan antaño se llamó Elías." Entonces Oppiano Licario se narra su aprendizaje en Fronesis, que es casi la segunda parte de *Paradiso.*

Alguien que me parece inteligente ha comparado a *Paradiso* — en su intención, desde luego, no en su realización — con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister,* de Goethe. Me parece esa afirmación certera, porque esa novela intenta enseñar a formarse, es una novela esencialmente formativa.

Algunas personas que se han detenido con exceso en algunos de sus fragmentos han calificado que la novela tiene momentos pornográficos. Eso es un gran error, porque lo que se trata es precisamente de buscar el henchimiento del hombre, su aspecto formativo, cómo desarrollarse un hombre ante la vida. Y eso creo que nunca pueda ser pornográfico, ¿no cree?

GJE. —¿No es de alguna forma la búsqueda del tiempo perdido de Marcel Proust?

JLL. —Se ha hablado con exceso, yo creo, de la influencia de Marcel Proust — por el cual tengo una gran admiración — y de Góngora en mi obra. Yo creo que ya va llegando el momento de aclarar las cosas.

Góngora no puede ejercer una influencia directa; Góngora puede exigir una influencia en el *frisson,* en el estremecimiento del idioma en una búsqueda. Cuando Góngora dice "erizo es el zurrón de la castaña," eso no puede ejercer influencia. Góngora nada más ha ejercido una influencia en el lenguaje, en la manera de expresar, en el ímpetu que a cada uno de nosotros comunica ese hombre que buscó una palabra nueva, que buscó a través de la poesía un nuevo lenguaje, un lenguaje universal, un lenguaje de todos.

Góngora no puede ejercer una influencia en lo literario, sino en el aspecto del ámbito, en el espacio de araña que rodea a cada poeta. (1) .

En cuanto a Marcel Proust, algunos ingenuos, porque yo en mi obra demuestro una gran devoción por mi madre y porque soy asmático, y porque Proust también fue edípico y asmático, eso ya es suficiente para hablar de un poeta. Pero si damos un paso más y buscamos cosas más esenciales, nos damos cuenta de que el tema que preocupó toda la vida a Marcel Proust fue el tema del *tiempo*. A mí el tema que me interesa es el tema de la *imagen*, un tema que no tiene que ver nada con Proust.

Ahora, eso no quiere decir que yo le vaya a afirmar a usted que no he leído a Proust, o que no conozco a Proust para parecerle demasiado listo, y que nadie piense en esa imagen.

Proust es uno de mis autores favoritos, pero yo creo en esa influencia de que muchos hablan con una seguridad tan convencida, más que convincente. Los temas esenciales de Proust no son los temas esenciales míos. Así que esa influencia de Proust y de Góngora que siempre se reconoce sobre mi obra, que siempre se señala y se subraya, me parece más hipotética que encarnada. En lo esencial, no creo ni que Marcel Proust ni que Góngora puedan ejercer una influencia que únicamente es beneficiosa, cuando esa influencia es precisamente una *recherche* en Proust, una búsqueda, y en el caso de Góngora, un nuevo estremecimiento del idioma.

GJE. —Creo que una vez leí que para usted la imagen es la realidad del mundo invisible.

JLL. —Sí, de lo invisible, de lo irreal, y de toda la posibilidad. La imagen para mí es la vida. En eso tengo una raíz Paulina; vemos por espejos en una imagen. El conocimiento de la vida no es directo; la comunicación de ser a ser, de persona a persona, no es directa, es a través de una imagen; y eso ya está en textos de filosofía muy desarrollados, como en *Los Diálogos entre Hylas y Filonous* de Berkeley, que desarrollan el concepto donde únicamente existe la representación. Y aunque yo diga esos excesos, para mí la imagen es lo fundamental, es la esencia y el fundamento de la poesía y del hombre. No le voy a desarrollar esto porque en mi obra hay muchos ensayos sobre eso, muchas referencias, y desde luego no es mi afán cansar sino esclarecer.

GJE. —Entiendo. Yo no le haría más preguntas, pero podemos seguir conversando.

JLL. —Bueno, ahora viene la parte mía. Tengo unas preguntitas que yo mismo me las voy a hacer, si usted me lo permite.

GJE:-Me parece bien.

JLL.-Con mucha frecuencia se habla de que un escritor es barroco. Esa palabra se ha repetido con mucha insistencia en el mundo artístico contemporáneo, y conviene ya precisar este término, porque para todo el mundo un arte que sea exuberante, prolijo es un arte barroco. Y en eso no consiste precisamente el

barroquismo, porque hay un barroco tan frío como la frialdad que pueden tener algunas estatuas reconstruidas.

En América, en los últimos tiempos, se le cuelga la etiqueta de barroco a cualquier escritor que se sumerja en una proliferación, en una exuberancia. Y lo que yo le voy a decir a usted ahora tiene directa relación con ese concepto.

Es innegable que en las distintas formas de expresión por las que ha pasado América, siempre ha existido el elemento barroco en una u otra forma. En los Cronistas de Indias, por ejemplo, al encontrarse aquellos hombres que venían de Europa con un nuevo paisaje, cuando ellos hablan de nuestras frutas, de nuestros árboles, ya ahí empieza un barroquismo americano; porque era un hombre cansado de Europa, cansado de erudición, de formación humanística, que por primera vez se encontraba con un nuevo paisaje. Ahí hay elementos barrocos.

En el Romanticismo, por su misma riqueza que a veces fue dañina, proliferante, hay también elementos barrocos, elementos de cierta vastedad. Por ejemplo, en la misma *Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida* de su compatriota, hay elementos barrocos, claro que muy mezclados con cosas neoclásicas, con elementos de los primitivos, de los primeros poetas clásicos, pero innegablemente que también hay barroquismo. En la autoctonía americana, si es que llegó en el siglo pasado, o es que está surgiendo en nuestros días, hay también el primer elemento barroco de formación de un estilo. Hay que subrayar también que el primer gongorino, el primero que hizo comentario alguno sobre Góngora, fue precisamente un indio americano de 1600: Espinoza Medrano. Y yo creo que a pesar de ser Góngora un cordobés, el estilo gongorino donde tuvo más desarrollo en nuestro idioma fue en América.

Por ejemplo, la primera gran figura de la poesía americana que es al mismo tiempo el mejor poeta de su época en el idioma es Sor Juana Inés de la Cruz, en la cual hay innegablemente barroco. Pero, ¿qué decía Karl Vossler, que diferenciaba el barroquismo de Sor Juana del de Góngora?: que en Sor Juana había un paisaje, y que en Góngora no hay paisaje. Ese elemento, esa suma del paisaje, lo que yo llamo el *espacio gnóstico*, el espacio que conoce por sí mismo, se observa más en los americanos que en los españoles.

En la poesía de Góngora el paisaje está ausente, y alguien también ha afirmado que en la pintura de Picasso jamás aparece un paisaje. Cuando esa afirmación se hizo, Picasso, en los cuadros posteriores colocaba unos arbolitos detrás de sus ventanas, como para demostrar que había paisaje. Pero claro, Picasso siempre fue un hombre de mucha inteligencia maliciosa.

Para mí el barroquismo es una condición muy nuestra, es una condición muy americana. Yo diría que dos elementos precisan las condiciones del barroco nuestro, que es *la simultaneidad*; es decir, lo que para los europeos es sucesivo para el americano es simultáneo y le da un turbión sobre su pensamiento.

Y luego, un elemento del barroco nuestro es la *parodia de los estilos*, la burla de los estilos. En muchos de los elementos barrocos que pasan a nuestro acervo actual hay un innegable grotesco, una innegable burla de lo que es realmente el estilo americano. No es pues la exuberancia, no es la proliferación lo característico del barroco. Yo diría: lo que de Europa sucedió en distintas épocas, al barroco americano lo aprieta y lo resuma en un solo instante en el tiempo; y a la vez hay un elemento de ironía, de una ironía inteligente y más sombría, más profunda que inteligente si se quiere, que lo que es esa parodia de los estilos europeos.

Hay que tener mucho cuidado, le repito, porque se insiste en el concepto de lo barroco y se le cuadra a cualquier *clown*, lo mismo a un clown lunar que a un clown sublunar, un *clown* que vuela como un pájaro desconocido que apareciera de nuevo.

GJE. —Me parece muy saludable que usted haga esas clarificaciones. Esto me ha animado a oír otras palabras suyas. Por ejemplo, me gustaría saber qué puede decirnos de César Vallejo.

JLL. —Fue sin duda, y es, uno de los poetas mayores que hemos tenido. Y una vez más también volvimos sobre España e iniciamos ahí una nueva poesía, porque toda la nueva poesía española le debe mucho a Vallejo, y lo reconocen. Poetas como Gimferrer y como Félix de Azúa le deben a Vallejo.

Vallejo como usted sabe tuvo distintas etapas en su obra. *Los Heraldos Negros,* donde ya se vislumbra todo un gran poeta, tiene la influencia del postmodernismo, de los últimos cepos del modernismo. Después en *Trilce,* la experiencia de lenguaje

fue característica del grupo que se llamó *Creacionismo***,** donde estuvieron Juan Larrea o Gerardo Diego, quien tiene un poema dedicado a Vallejo.

La experiencia de lenguaje que él intenta perdura por su ancestralidad, por el sonido de la quena que está siempre en su obra, el sonido producido por la respiración incaica, uno de los momentos de la división espacial americana, fundamental para nuestra civilización como pueblo histórico porque usted sabe que hasta que Bolívar no intentó realizar el *sueño incanato***,** el sueño de los Incas, no pudo realizar la independencia americana. Cuando tuvo que irse desterrado de Venezuela fue entonces a ver en qué forma podía volver otra vez sobre Venezuela basado en la aglomeración, en el agrupamiento popular que él podía hacer en el antiguo sueño incaico. Es decir, no fue un poeta creacionista que perdurara por esa experiencia. Fue en realidad un poeta que expresó su fundamentación, su raza, sus desgarramientos. Después, en *Poemas Humanos,* la poesía se universaliza más en los poemas que le dedicó a España, en mi opinión los más grandes que se le han hecho dedicados a ese momento de la República Española, tan trágico, tan conflictivo y tan creador en el fondo.

GJE. —Hay un libro titulado *"España, aparta de mí este Cáliz."*

JLL. —Ese como usted sabe, no fue el nombre que él le puso a esa obra, él no le puso ningún nombre, porque él murió poco tiempo después de salir de España. Ese fue un nombre que otros le pusieron. Vallejo ejerció una gran influencia sobre todos los poetas de nuestro idioma, los poetas más jóvenes del Perú; en mi país también ejerció una notable influencia, pero desde luego yo creo que ya a Vallejo como a Neruda, que siguen siendo grandes poetas, los vemos como clásicos, hablamos de ellos como si fueran Garcilaso, Quevedo, Góngora; no es como poetas que están en la modernidad, en la contemporaneidad, mejor dicho, en que puede estar un poeta joven situado en el tiempo. Ellos están ya en una especie de eternidad clásica.

GJE. —¿Y Huidobro?

JLL. —Bueno, Huidobro se enredó también en el poema creacionista. Pero el creacionismo de Huidobro se salva porque

no fue solamente una experiencia literaria; había en él una cosmicidad, un sentido del universo, una madera de raíz whitmaniana que en el fondo lo igualaba con los grandes místicos. Un hombre que procuraba su relación entre su yo y el mundo que lo rodeaba. En ese sentido su poesía tiene una innegable religiosidad. Quiero aclararle que esto no es todo lo que puedo decir sobre estos poetas. Ellos merecerían un ensayo.

GJE. —Entiendo maestro, gracias por sus palabras.

JLL. —Amigo Jiménez Emán, dispénseme usted algunas reiteraciones, alguna insistencia, algunos subrayados, algunos apresuramientos, pero no estoy acostumbrado al ejercicio oral, sino más bien a un continuado silencio que a veces, algunas veces, logro romper. Pero le diré la verdad, me cuesta trabajo hablar, tengo mucho respeto por la palabra, y las palabras tengo que arrancármelas con dificultad de mí mismo.

Dispénseme usted, pues, si en algunos momentos he vuelto sobre lo dicho y lo redicho.

[*La Habana, Cuba, diciembre de 1974*. *Talud*, Revista Literaria, no. 7-8. Año IV. Mérida, Venezuela, Mayo de 1975. pp. 5-18.]

Nota

Al preguntar a Lezama qué entendía el por *espacio de araña*, explicó: “La araña crea un espacio que es la electricidad de la tela, su comunicación con el espacio invisible, y ese ámbito es superior al del hombre, porque ella misma lo segrega y elabora. El poeta también debe segregar su espacio.”

Algunas precisiones sobre lo barroco americano y el romanticismo en José Lezama Lima

VISLUMBRES DEL BARROCO

En una entrevista que quien esto suscribe le hiciera a José Lezama Lima en diciembre de 1974i, el escritor cubano, al final de la misma, efectuó por propia voluntad (sin que se le hubiesen formulado al respecto preguntas puntuales) una serie de precisiones acerca del fenómeno del barroco que ilustran una vez más la particular concepción que sobre éste tuvo el autor de *Paradiso,* la novela cuyo medio siglo de publicación se cumplió en el año 2016.

En determinado momento de la entrevista nuestro escritor quiso hacer énfasis especial en este sentido, cuando nos dice:

"—Con mucha frecuencia se habla de que un escritor es barroco. Esa palabra se ha repetido con mucha insistencia en el mundo artístico contemporáneo, y conviene ya precisar este término, porque para todo el mundo un arte que sea exuberante, prolijo es un arte barroco. Y en eso no consiste precisamente el barroquismo, porque hay un barroco tan frío como la frialdad que pueden tener algunas estatuas reconstruidas.

"En América, en los últimos tiempos, se le cuelga la etiqueta de barroco a cualquier escritor que se sumerja en una proliferación, en una exuberancia. Y lo que yo le voy a decir a usted ahora tiene directa relación con ese concepto.

"Es innegable que en las distintas formas de expresión por las que ha pasado América, siempre ha existido el elemento barroco en una u otra forma. En los Cronistas de Indias, por ejemplo,

al encontrarse aquellos hombres que venían de Europa con un nuevo paisaje, cuando ellos hablan de nuestras frutas, de nuestros árboles, ya ahí empieza un barroquismo americano; porque era un hombre cansado de Europa, cansado de erudición, de formación humanística, que por primera vez se encontraba con un nuevo paisaje. Ahí hay elementos barrocos.

"En el Romanticismo, por su misma riqueza que a veces fue dañina, proliferante, hay también elementos barrocos, elementos de cierta vastedad. Por ejemplo, en la misma *Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida* de su compatriota, hay elementos barrocos, claro que muy mezclados con cosas neoclásicas, con elementos de los primitivos, de los primeros poetas clásicos, pero innegablemente que también hay barroquismo. En la autoctonía americana, si es que llegó en el siglo pasado, o es que está surgiendo en nuestros días, hay también el primer elemento barroco de formación de un estilo. Hay que subrayar también que el primer gongorino, el primero que hizo comentario alguno sobre Góngora, fue precisamente un indio americano de 1600: Espinoza Medrano. Y yo creo que a pesar de ser Góngora un cordobés, el estilo gongorino donde tuvo más desarrollo en nuestro idioma fue en América.

"Por ejemplo, la primera gran figura de la poesía americana que es al mismo tiempo el mejor poeta de su época en el idioma es Sor Juana Inés de la Cruz, en la cual hay innegablemente barroco. Pero, ¿qué decía Karl Vossler, que diferenciaba el barroquismo de Sor Juana del de Góngora?: que en Sor Juana había un paisaje, y que en Góngora no hay paisaje. Ese elemento, esa suma del paisaje, lo que yo llamo el *espacio gnóstico*, el espacio que conoce por sí mismo, se observa más en los americanos que en los españoles. En la poesía de Góngora el paisaje está ausente, y alguien también ha afirmado que en la pintura de Picasso jamás aparece un paisaje. Cuando esa afirmación se hizo, Picasso, en los cuadros posteriores colocaba unos arbolitos detrás de sus ventanas, como para demostrar que había paisaje. Pero claro, Picasso siempre fue un hombre de mucha inteligencia maliciosa. Para mí el barroquismo es una condición muy nuestra, es una condición muy americana. Yo diría que dos elementos precisan las condiciones del barroco nuestro, que es *la simultaneidad*; es decir, lo que

para los europeos es sucesivo para el americano es simultáneo y le da un turbión sobre su pensamiento.

"Y luego, un elemento del barroco nuestro es la *parodia de los estilos***,** la burla de los estilos. En muchos de los elementos barrocos que pasan a nuestro acervo actual hay un innegable grotesco, una innegable burla de lo que es realmente el estilo americano. No es pues la exuberancia, no es la proliferación lo característico del barroco. Yo diría: lo que de Europa sucedió en distintas épocas, al barroco americano lo aprieta y lo resuma en un solo instante en el tiempo; y a la vez hay un elemento de ironía, de una ironía inteligente y más sombría, más profunda que inteligente si se quiere, que lo que es esa parodia de los estilos europeos. Hay que tener mucho cuidado, le repito, porque se insiste en el concepto de lo barroco y se le cuadra a cualquier *clown***,** lo mismo a un clown lunar que a un clown sublunar, un *clown* que vuela como un pájaro desconocido que apareciera de nuevo".

EL BARROCO AMERICANO

Todos y cada uno de los anteriores asertos se encuentran constatados y reconfirmados en el ensayo "La curiosidad barroca" incluido en el libro de Lezama Lima *La expresión americana* (1957) junto a otros cuatro ensayos complementarios entre sí (o mejor diríamos: se trata de un ensayo dividido en cinco partes), a objeto de enriquecer el tema de la expresión en nuestro continente. Haremos alusión, además, a "El romanticismo y el hecho americano" pues en éste último se abordan las figuras venezolanas Francisco de Miranda, Simón Bolívar y Simón Rodríguez. Nos dice Lezama Lima en "La curiosidad barroca" que el barroco en Europa dominó por doscientos años el terreno artístico con una arrogancia sin paralelo, al punto de ser considerado por el gran estudioso alemán Worringer "un gótico degenerado" obrando por acumulación (sin tensión) y con una asimetría sin plutonismo, es decir, sin fuego interior, según entiendo, un fuego originario que en América Latina posee adquisiciones de lenguaje únicas en el mundo mediante complejas maneras, que

incluyen desde un misticismo "que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria", hasta los saboreos y tratamientos de los manjares. El barroco aparece en América después de la Conquista y representa justamente un arte de la Contraconquista por la rebelión que contiene. Va surgiendo en las ciudades americanas que emergen, y por su mismo carácter incipiente se va apoderando de "los placeres de la inteligencia"; al alejarse de los tumultos de la Conquista y la Colonia se construye en lo propio, se trenza y multiplica, adquiere un regusto por su propio lenguaje ("el saboreo de su vivir" le llama Lezama) o, para emplear una de esas largas frases lezamianas que a su vez son barrocas: "oreja sutil que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los imbroglios y arremolina las hojas sencillas". Este barroco nuestro se sitúa temporalmente a lo largo del siglo XVIII, próximo a la Ilustración, y se apoya a veces en el cientismo cartesiano.

Va poco a poco Lezama refiriendo ejemplos de lo que afirma. Nos cita las grandes salas de los incas en Perú, y de inmediato nos reseña las apreciaciones que el Inca Garcilaso de la Vega tenía sobre éstas, "para hacer sus fiestas cuando el cielo era lluvioso"; de inmediato anota Lezama otra de sus ocurrencias barrocas: "arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos". Esa sala inca se llamaba galpón, según informa Garcilaso. También en Perú está la Catedral de Puno llena de emblemas con reminiscencias incaicas, retomando impulsos semejantes a los del gótico, así como en las portadas de la Catedral de Juli. En la Basílica del Rosario en Puebla, México, el barroco se percibe en paredes y columnas; Lezama percibe el barroco en la "absorción del bosque por la contenciosa piedra".

Pero donde Lezama advierte la mayor fuerza del barroco arquitectónico en América es en el indio Kondori. "Princesa incaica con atributos de poderío" le llama, expresada en la así denominada *indiátide*; en la Portada de San Lorenzo en Potosí. Nos dice sin ambages el escritor cubano que se trata de la gran hazaña del barroco americano, ésta, la del quechua Kondori, quien amalgama en su obra lo español y lo indio, la teocracia hispana con la piedra incaica, refiriendo varios elementos: la semiluna incaica en el orden de los planetas iberos; instrumentos como el charango y la

guitarrita en las tonalidades occidentales; las deidades cuzqueñas saludadas en el momento de su exhumación por los soldados españoles, según refiere el relato del Inca Garcilaso. Y en Paraguay, los falansterios construidos por los jesuitas en sus trabajos de misiones, donde al decir de Lezama "se volvía a otra inocencia".

En la parte literaria, tenemos en lugar preponderante al *Primero sueño* de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz y las peculiares obras de Sigüenza y Góngora, que desde sus mismos nombres nos ubican en el barroco americano: *Manifiesto filosófico contra los cometas* y *La libra astronómica.* En el colombiano Hernando Domínguez Camargo advierte Lezama un gongorismo innovador dotado de frenesí, de "rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos" incluso más allá de los excesos del propio Don Luis de Góngora. Por cierto, un sobrino de don Luis de Góngora en América, Carlos de Sigüenza y Góngora, cartógrafo, estudioso de las razas mexicanas, amigo de Sor Juana y viajero por las costas de La Florida, inventó que el mismo Luis IV había dado para él un banquete en París para tenerle como amigo. Nótense los títulos de sus obras: *Belerefonte matemático contra la quimera astrológica* y *Triunfo parténico.* Para Lezama se trata del barroco arquetípico, de alguien que para poder disfrutar del paisaje lo llenaba de elementos artificiales, métricos o voluptuosos.

Nos recuerda Lezama Lima que el barroco puede ser tenido como un arte de la Contrarreforma y que la obra de Domínguez Camargo *Ejercicios* se sintetiza en dos partes: el hombre para Dios y las otras cosas sobre la tierra creadas para el hombre, para que éste disfrute de todas ellas, en un banquete cuya finalidad es Dios, un banquete literario que por su ímpetu expresivo a su vez podría ser un corolario barroco.

Detengámonos un poco en los ejemplos que ha puesto Lezama para hablar de este banquete literario. Domínguez Camargo nos dice: *Porque hay un repostero / que las aves retrata tan perfectas / que se suelen volar las servilletas".* En sucesivos casos, Lope de Vega aporta la col y la berenjena; Luis de Góngora la aceituna; Sor Juana el aceite; Fray Plácido de Aguilar la toronja y Lope de Vega los mariscos. Mientras, en América Leopoldo Lugones aporta la

gallina y la cebolla frita y hasta las sobras para el gato (la piltrafa); el mexicano Alfonso Reyes en un poema suyo aporta el vino, y el cubano Cintio Vitier el tabaco. Esta sección dedicada a las delicias culinarias remata con un café a la turca recordado por Juan Sebastián Bach en una de sus *Cantatas*. Por cierto, la disposición de Lezama a la buena mesa —que a su vez implica una absorción barroca por la apetencia gozosa que muestra sobre todo en las páginas de *Paradiso*— se halla ampliamente glosada con sus respectivas recetas en el volumen *Las comidas de Lezama Lima* (2011)

Volviendo al asunto del barroco literario, Lezama Lima hace énfasis en el *tempo lento* de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Primero Sueño*, considerándolo en un lugar de primacía, aunque la poeta dice que se ha inspirado en Don Luis de Góngora. Anota Lezama que el *Sueño* de Sor Juana "comienza con la huida de los animales diurnos para darle paso a las sombras y a las nictálopes (…) termina con la llegada del día, repartiendo los colores y entreabriendo los sentidos. Pero la grandeza del poema no está en la habilidad o extrañeza de su desarrollo, sino en la extensión ocupada por un tema tan total como la vida y la muerte (…)"

Hay otro poema de Sor Juana: "El Divino Narciso", un Auto Sacramental que llama la atención de Lezama debido a la importancia que en éste posee la figura de Narciso (tal se halla también en Calderón de la Barca) que en Sor Juana da el tono de un "fondo de raza". Por cierto, Lezama coloca bajo la égida del barroco a algunas pinturas anónimas de la llamada Escuela Cuzqueña, como "Los primeros pasos del Niño" y "La procesión del Corpus presidida por llama, enteramente clara, del Inca Titupaco" y la hagiografía cuzqueña de la Patrona Santa Rosa de Lima llamada "Gran llama, enteramente clara, sin mezclas de sombras".

EL RENACIMIENTO AMERICANO

Afirma Lezama que existe un Renacimiento español en América, que busca aliviar un poco la reiterada carencia señalada por los historiadores del arte, acerca de las escasas manifestaciones renacentistas en España. En este sentido, el mal llamado

Descubrimiento y la Reforma son los dos hechos históricos que justificarían tal presencia. Luego encontramos las alusiones al barroco de un Bernini, guiado por la voluntad del "lleno espacial para destruir el vacío", de llenar el horror vacui, un afán de completar el espacio mediante una elaboración racionalista de la ciudad. El ya citado indio Kondori en el Perú puede ser un ejemplo, y tal afirma Lezama "la naturaleza, el fuego originario, los emblemas cabalísticos, el ornamento utilizado como conjuro o terror, el que informa el templo."

Otro rasgo de este Renacimiento es que después del europeo, la historia de España pasó a América, y el barroco americano se alza con la primacía por encima de los trabajos arquitectónicos de José de Churriguera (cuyo nombre da origen al llamado churrigueresco) o de Narciso Tomé. Haciendo uso de otras técnicas o materiales como la platabanda americana, la madera boliviana y la piedra, las catedrales, las láminas metálicas del Cuzco; en fin, la riqueza del material americano, el formar parte de la gran construcción podían reclamar —dice Lezama— "un espléndido estilo surgiendo paradojalmente de una heroica pobreza". Otros ejemplos en este sentido serían la Plaza del Zócalo y la Catedral de Puebla en México, y la Catedral de La Habana. Reseña Lezama el hecho de que a Sor Juana le encargaron unos versos para la inauguración de la Catedral de México.

Luego está en Brasil el conocido ejemplo de El Alejaidinho, en Ouro Preto. Lezama Lima nos dice que la obsesión del Aleijaidinho era no ser visto, éste "llevaba oculto todo el rostro bajo un sombrero que le caía como ala sobre los hombros"; picotea con su gubia las defensas de piedra y enlaza de modo subterráneo con el conocido proverbio brasilero: "El Brasil progresa de noche, mientras duermen los brasileros", lo cual por cierto contrasta mucho con la noción de progreso de la mayoría de los occidentales europeos. En este sentido, el arte del Aleijaidinho representa para Lezama la culminación del barroco americano y la unión grandiosa de lo barroco mexicano y de lo hispano con las culturas africanas; de lo cual se infiere que las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco nuestro serían lo hispano incaica y lo hispano negroide. Y en el caso del Alejaidinho lo portugués estaría formando

parte de lo hispánico, tomando en cuenta varios factores personales que configuraron su realidad: una madre negra esclava y su padre un arquitecto portugués; finalmente Lezama acota que "el destino lo engrandece con una lepra que lo lleva a romper una vida galante (…) bate y acrece lo hispánico con lo negro (…) Él mismo es el misterio generatriz de la ciudad (…) la gran lepra creadora del barroco nuestro". Advertimos aquí como una enfermedad como la lepra es tomada en su sentido generador de rebelión, exilio, diferencia y novedad; acaso se le pueda adjudicar también un sentido religioso.

BARROCO Y ROMANTICISMO VENEZOLANO

En lo que se refiere al barroco venezolano tendríamos que citar, en primer lugar, a Juan Pedro López (1724-1787), acaso la figura más prominente del siglo XVIII en nuestro país, cuyo modelo fue el artista español Murillo y cuya iconografía se inspira en el barroco hispánico con una fuerza documental notable. En este sentido el arte en Venezuela durante esta época replica al barroco tardío europeo, y desde el primer tercio de ese siglo los pintores criollos comienzan a perfilarse con un lenguaje que se diferencia de los manierismos individualistas, para acercarse al espíritu popular que desembocaría en la obra de Juan Lovera (1778-1841). Otro maestro de esa época es Antonio José Landaeta, quien justamente va a ser maestro de Juan Lovera para prolongar la presencia del santoral barroco y crear la pintura retratística e histórica en Venezuela, captando en su paleta a prelados, hombres de letras o científicos, aportando un elemento documental de primera importancia. En sus obras *El 19 de abril de 1810* y *El 5 de julio de 1811* da a conocer Lovera la primera semejanza real de quienes protagonizaron nuestra gesta patria.

Desde el punto de vista arquitectónico, nuestro barroco también se expresó imitando los modelos hispánicos en iglesias y templos, como en la disposición de centros urbanos donde la Iglesia quiso hacer sentir su peso como institución de poder. La arquitectura de los templos fue sencilla y muy apegada al clasicismo,

pero asumidos muchos de ellos desde la libertad barroca de imaginación para el decorado de los retablos, dorados o policromados, en los altares: columnas recubiertas de pámpanos y vides, entablamentos, ángeles, figurillas proponen efectos escenográficos del arte rococó y churrigueresco, como observamos por ejemplo en los retablos del ya citado Juan Pedro López y en el maestro del rococó en Venezuela, Domingo Gutiérrez, autor de los retablos de varias iglesias como la Catedral de Caracas, la Iglesia de San Francisco, la Iglesia de Petare, la Iglesia de Santa Lucía en el estado Miranda, y en mesas y sillones tallados, marcos de espejos y cornucopias que son joyas del rococó venezolano.

Quisiera hacer algunas consideraciones muy personales sobre los fenómenos del barroco y el romanticismo en nuestro arte y literatura. El caudal de literatura venezolana romántica es profuso, pero muy irregular. Los dos románticos nuestros son, a mi entender, Juan Antonio Pérez Bonalde (1846- 1892) y José Antonio Maitín (1804-1874), el primero de filiación literaria alemana e inglesa, y el segundo más apegado a lo hispano y lo francés, aunque ambos encontraron expresión propia. *La vuelta a la patria* (1877), *El poema del Niágara* (1880) y el poema ante la muerte de su hija *Flor* (1833) no son sólo joyas del romanticismo criollo y un canto exaltado al país natal y la amada ciudad, —dentro del más depurado sentimiento romántico— sino un compendio acabado de un sentimiento humano. Mientras la *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1863) viene a ser, creo yo, nuestro monumento del barroco (tal lo apuntara ya Lezama Lima en su conversación), aunque se tenga históricamente como un ejemplo de lo neoclásico. Su tema mismo desborda cualquier esquema preconcebido y coloca a Bello como un maestro de lo barroco americano. Antes de Bello, José Antonio Maitín había escrito el *Canto fúnebre* (1851) a la muerte de su esposa, y es la mejor elegía escrita en nuestro romanticismo; tampoco se descartan sus *Ecos de Choroní* (1844), pueblo casi paradisíaco del litoral aragüeño donde nació Maitín. Esta es pues mi tríada personal del barroco y del romanticismo más depurado en sus variantes de canto a la naturaleza, nostalgia de la patria y sentimiento de pérdida ante los seres queridos|

En lo referente a pintura también tengo mis preferencias. En cuanto a lo barroco, me quedo con las obras únicas en su clase de Juan Pedro López, a quien he estado a punto de considerar una especie de Greco venezolano. De las obras religiosas suyas prefiero las de *Nuestra Señora de la Concepción* (1771), *Santa Rosa de Lima, la Virgen de la luz* y *La vida de la Virgen,* verdaderas apoteosis de nuestro barroco; sin olvidar por supuesto los ya citados retablos suyos donde se aprecian pinturas de San Rafael, San Miguel, San Gabriel y el Ángel Custodio. También son muy apreciables las dos obras sobre *La Inmaculada Concepción* de Antonio José Landaeta, que no tienen par en nuestra pintura colonial, donde la figura de la virgen flota por encima de la ciudad de los techos rojos, creando un efecto sin igual.

En cuanto a la obra de Juan Lovera (1776- 1841) y sus piezas cumbres *El 19 de abril de 1810* y *El 5 de julio de 1811* (1838), habrá que decir que, siendo Alcalde del Cabildo caraqueño también decoró el Cabildo Municipal de Caracas en 1821 y realizó diversos retratos de Páez, Bolívar, Lino Gallardo, Cristóbal Mendoza y José María Vargas, pero donde yo aprecio una auténtica sensibilidad barroca es en un pequeño óleo sobre madera que representa a *La Divina Pastora* (1820).

Creo que nadie aventaja a Martín Tovar y Tovar (1827-1902) dentro de la pintura de tema histórico, sobre todo por su famosa *Firma del Acta de la Independencia* (1883) realizada para el Salón Elíptico del Palacio Federal Legislativo, y otras obras encomendadas por el entonces presidente de la republica Antonio Guzmán Blanco para el mismo Salón realizadas en París, como son la *Batalla de Boyacá* (1895) y *la Batalla de Junín* (1895). Estas joyas artísticas, únicas en su estilo, cumplen para mí con el doble propósito del barroco y del romanticismo: los caballos y jinetes en batallas están suspensos todos en el aire: quienes cabalgan, disparan o caen muertos transmiten siempre una sensación de movimiento y una fuerza inusual, nos impregnan de auténtico poder e insuflan de un elevado patriotismo.

Finalmente está el dueto conformado por Arturo Michelena (1863- 1898) y Cristóbal Rojas (1858-1890), ya en las postrimerías del romanticismo. Ambos fueron amigos y murieron jóvenes

de la misma enfermedad (tuberculosis) y conforman una verdadera llave de nuestra mejor pintura; son sencillamente, unos genios precoces. Ambos marcharon a París —como Tovar y Tovar— a perfeccionar sus estudios y lo lograron con creces; regresaron a Venezuela cargados de honores. Los temas de Arturo Michelena fueron históricos, nacionalistas y religiosos. Michelena pinta temas religiosos como *Las bodas de Canaan, La multiplicación de los panes* y *La última cena* mientras que dentro de lo histórico pinta a la mismísima Carlota Corday antes de ser ejecutada en Francia en tiempo real, lo cual le imprime un relieve patético de verosimilitud al cuadro, como pocas veces hemos presenciado; para venir luego a abordar obras como *Vuelvan caras* inspirada en la gesta llanera de Páez, y las que serían sus realizaciones insuperables: *El asesinato de Sucre en Berruecos* y *Miranda en la carraca.* Estas dos últimas obras no tienen par en la pintura venezolana de cualquier tiempo; son para mí la síntesis plena del neobarroco, el romanticismo y el nacionalismo en un solo movimiento armónico, que nos enfrenta por primera vez al drama de nuestra historia con una potencia nunca antes igualada en nuestro arte. Este retrato de Miranda puede ser considerado la gran obra de arte realizada por un venezolano; ahí Miranda nos mira a todos nosotros desde su derrota, con un gesto impasible y sereno, nos ausculta e inquiere; se trata de la obra más inquietante de nuestra pintura, la síntesis de nuestro drama histórico. Mientras tanto, en *El asesinato de Sucre en Berruecos* (1895) vemos cómo los ojos del caballo de Sucre, en su huida ante el crimen que acaba de ser perpetrado, expresan el horror por un ideal a punto de perderse y la traición, las bajas pasiones que intentan imponerse a la naciente patria. Este cuadro sobre la muerte de Sucre nos instala y queda como un sello del crimen infame impuesto a uno de nuestros más elevados héroes, expresado en este cuadro y transfigurado en el tiempo, como el de Miranda, transformados ambos en emblemas patéticos de nuestros ideales traicionados.

Conmueve, por otra parte, la personalidad de Cristóbal Rojas, pintor de lo triste. Este artista signado por el drama personal, la miseria, la guerra y los desastres naturales (un terremoto devastó su tierra natal de Cúa, en el estado Miranda) obligaron

a su familia a marchar a Caracas a estudiar pintura, y lo hizo inspirado en su propia vida de tribulaciones personales. Animista, intimista, se vuelca sobre los temas sórdidos de la enfermedad, la destrucción, la cercanía de la muerte. En París estudia a naturalistas como Daumier o Courbet, pero adaptándolos a su ánimo pesimista que expresará en sus obras *Ruinas de Cúa, La miseria* (1886), *La primera y última comunión* (1888) son ejemplos primeros de su inclinación a lo melancólico, constatados por su dominio del claroscuro. Hay tres elementos que llaman mi atención en este artista: su piedad hacia los que sufren (como sufrió él), su capacidad para confrontarse a sí mismo en su pintura (como parte del sufrimiento colectivo), y en medio de todo expresar su condición existencial con sincera vitalidad. Me llaman poderosamente la atención dos cuadros suyos: *La taberna* (1887) donde parece tener reminiscencias de Johannes Vermeer, (a mi modo de ver el más grande pintor de Europa) por lo que hay en este de placer oculto, de enigma no visible a ser descifrado tras sucesivas miradas al cuadro: una mujer de espaldas recibe en la taberna la alegría de los beodos, mientras hace un ademán para protegerlos de algo. No habrá de olvidarse su *Muerte de Girardot en Bárbula* (1883) como un admirable homenaje al héroe aragüeño y al ideal patrio, y su extraordinario *Autorretrato con sombrero rojo* donde impone su personalidad humana, su ser existencial por encima de miserias personales, temporales o históricas: desde ahí nos contempla, desde la alegría y la reafirmación de su rostro altivo coronado por un sombrero gracioso, desenfadado, un rostro pleno que nos mira desde un espacio puro, no hollado aún, como una síntesis del ideal artístico de todos los que le antecedieron.

TEMPLOS E IGLESIAS

De los templos que acusan este influjo barroco —siempre con las diferencias del caso en cada ejemplo— tenemos un conjunto de iglesias diseminadas a lo largo y ancho del país, que si bien recibieron el influjo del Renacimiento europeo en su diseño arquitectónico, mantuvieron el espíritu barroco vivo en el interior

de las mismas, cuando se construyeron los retablos para sus altares. El vigor inventivo del barroco, su fantasía y aguda inteligencia se diluyen a veces en sus necesidades de fasto y de pompa ornamental y en sus conceptos dirigidos hacia el exceso. Lo que sobrevive de éste en América se debe a la gran tradición artesanal que se unió a lo europeo para producir variedades originales en cada país. En Venezuela son escasos los templos que acusan esta influencia del barroco tardío europeo, sobre todo en fachadas y portadas, teniendo en cuenta que en el siglo XVI en Europa —siglo de por sí del barroco— no aparece en Venezuela ningún templo de este estilo.

Los pocos ejemplos de barroco que tenemos se advierten sobre todo en portales, fachadas o frontispicios, torres o campanarios, siempre teniendo en cuenta que nuestro relativo barroco arquitectónico se produce dentro de una suerte de dignidad creadora de lo elemental, de la escasez e incluso dentro de las condiciones climáticas del trópico y de la limitación de los recursos materiales, y que sus logros se deben más a sus artesanos, albañiles o alarifes que a la de arquitectos consagrados.

Entre estos templos tenemos a la Catedral de Calabozo en el estado Guárico, con elementos frontales de barroco que intentan imponerse sobre el esquema medieval; la curiosa fachada de ladrillos del templo de Araure (1767) en el estado Portuguesa; la fachada de la Catedral de Caracas (1711) debida a don Francisco Andrés Meneses; la fachada del Templo de San Sebastián de los Reyes (también con textura original de ladrillos, lo cual constituye una innovación); la fachada del Templo de la Concepción de El Tocuyo, (Edo. Lara), la fachada del Templo de Calabozo (Edo, Guárico), considerada una de las más interesantes por las orlas que decoran sus extremos laterales, e indican claramente un elemento barroco; en la Iglesia de El Pao (Edo. Cojedes) el imafronte casi dobla en altura al de la nave central; la fachada de la Capilla del Calvario en Carora (Edo. Lara), en la Iglesia de Calabozo y en la de San Antonio de Maturín en San Carlos (Edo. Cojedes), en la Iglesia de Clarines (Edo. Anzoátegui), la de San Clemente en Coro (Edo. Falcón) pueden hallarse en mayor o menor grado elementos distintivos de lo considerado clásico o

renacentista (a veces habría que considerar al barroco y al renacimiento en una relación de continuidad, y no de oposición) y en nuevas aplicaciones en campanarios, torres cilíndricas, agujeros adicionales en las fachadas para colocar las campanas y otros detalles menores, hablan mejor de nuestro barroco arquitectónico religioso que cualquier exceso o recargamiento formal, y como ya antes referimos, en los retablos y pinturas sobre madera de las deidades cristianas, santos y vírgenes que se encuentran en el interior de estos templos.

BARROCO MUSICAL VENEZOLANO

En materia musical, la época colonial venezolana arrojó una producción magnífica que puede ser ubicada dentro del barroco musical, representada por la figura del presbítero Pedro Palacios y Sojo (1739-1799), conocido como el padre Sojo. Con la fundación del Oratorio de San Felipe Neri, el padre Sojo ingenia una nueva forma musical. Las reuniones de los músicos e instrumentistas en el Oratorio de Chacao —también denominado *Escuela de Chacao* o *Primera Generación* por ser ésta la primera promoción floreciente de nuestra música- lograron expresar un matiz americano en sus composiciones, sin limitación alguna. Entre quienes integraron dicha Escuela están Juan Manuel Olivares, organista del oratorio y maestro del estilo contrapuntístico. De sus composiciones se cuentan *Salve Regina* y *Lamentación primera del Viernes Santo*. Cuñado de Olivares, José Francisco Velásquez es autor de temas navideños y de un *Pange Lingua*. Los hermanos José Antonio Caro de Boesi también destacan en la Escuela de Chacao. El primero es autor de la *Dextera Domini* y el segundo de una singular *Misa de difuntos*. Francisco Javier Ustáriz es otro nombre obligado; el músico murió a manos de los realistas en el asalto a Maturín en 1814; también José Antonio Caro de Boesi murió en Cumaná durante la famosa "Cena sangrienta" perpetrada por las tropas realistas de Boves. Debido al apogeo continental de la Escuela de Chacao, el Emperador de Austria envió, en 1789, a dos emisarios suyos a Venezuela; éstos fueron tan bien recibidos

en el Oratorio del padre Sojo, que en retribución el Rey envió como obsequio una colección de instrumentos, así como también partituras de Mozart, Pleyel y Haydn, que permitieron a nuestros músicos el contacto con la música profana. Todos ellos se destacaron en el repertorio europeo con misas, motetes, salves, tonos de Navidad, pésames, himnos y ofertorios.

Luego adviene un período dentro de la Escuela de Chacao denominado *Segunda Generación*, más influido por Mozart y Haydn. Del grupo de ésta generación el más relevante es José Ángel Lamas, caraqueño prodigio desde su niñez, cantor e intérprete del fagot. El equilibrio y la sencillez de Lamas son ya proverbiales, provistos de un brillante dramatismo. Sus obras *Misa en Re,* la *Salve*, el *Ave Marís Stella* y sobre todo el *Popule Meus*, que aún se oye por todo el país en las fiestas de Semana Santa, le han consagrado ya un espacio en nuestra música. Por cierto, también el padre de Andrés Bello, Bartolomé Bello, fue, además de legislador, un músico notable, cantor y compositor. Desempeñándose como fiscal en Cumaná compuso su famosa *Misa del fiscal*. Cayetano Carreño, autor de los motetes *Tristis est anima mea*, tan célebres como el *Popule Meus* de Lamas, es probablemente el más erudito y mejor profesor de los músicos coloniales. Fue nombrado maestro de la capilla de la Catedral de Caracas. Por su parte, Lino Gallardo se disputa con Juan José Landaeta la autoría de *El Gloria al bravo pueblo*. Gallardo fue director de orquesta, violinista y contrabajista. Una composición suya de corte patriótico, la *Canción Americana (1912),* tuvo mucha popularidad. Gallardo fue hecho preso por estimular los ideales revolucionarios, y recluido en las bóvedas de La Guaira. Libre ya, fundó una Sociedad Filarmónica y luego se fue de nuevo a La Guaira, donde murió, mientras se desempeñaba como empleado de aduanas. Juan José Landaeta padeció en las mismas prisiones de su contemporáneo Gallardo, y descolló en el género de las canciones patrióticas. También fundó escuelas para enseñar primeras letras y proyectó una sociedad de conciertos que llamó *Certamen de música vocal e instrumental*. Además de su *Gloria al bravo pueblo* —decretado por Guzmán Blanco como Himno Nacional- compuso obras religiosas como *Salve*

Regina, *Pésame a la Virgen* y el *Benedictus*. José Francisco Velásquez es autor representativo de los llamados tonos festivos, temperamentales, plasmados en su pieza navideña *Es María norte y guía*; el espíritu de comunión con Dios experimenta en él un tamiz lírico que lo hace original y célebre. Asimismo, son conocidas sus obras religiosas *Misa en mi bemol* y el *Te Deum*. Atanasio Bello Montero, soldado de la Independencia y fundador de escuelas musicales, se destaca con su *Canción a la memoria del Libertador*. Juan Francisco Meserón fue flautista de la Sociedad Filarmónica de Gallardo, y el mejor de su época. Justamente, escribe una *Misa* para oboes, trompas y cuerdas que goza de prestigio; a éste punto inserta los instrumentos de viento como el clarín, el trombón y la flauta, en la orquesta: su *Miserere* acusa genialmente esta innovación personal.

Estos nombres bastarían para señalar al principal movimiento musical de su tiempo, equiparado en su época a los más avanzados del continente.

BARROCO Y ROMANTICISMO

En el siguiente ensayo del libro *La expresión americana*, titulado "El romanticismo y el hecho americano" Lezama Lima remite a Fray Servando Teresa de Mier como encarnando una transición del barroco al romanticismo; su peripecia muestra otro lado de las controversias teologales, sobre todo al pintar Fray Servando la imagen de la virgen de Guadalupe en el manto de Santo Tomás de acuerdo a su prédica de los evangelios, desvalorizando la influencia española sobre el indio, por medio del espíritu evangélico. Con sus encarcelamientos, sus fugas y huidas (que de modo tan magistral ha mostrado el novelista cubano Reinaldo Arenas en su novela *El mundo alucinante*) cree romper con la tradición cuando en verdad la agranda, al decir de Lezama, quien lo ve como "un creador en medio de la tradición que desfallece, es decir, el fraile mexicano es un personaje clave dentro de la rebelión teológica de lo americano, "antecesor ilustre que llega al final del señorío barroco."

Después de Fray Servando, Lezama Lima coloca en este ensayo dentro del rango de los rebeldes a los venezolanos Francisco de Miranda, Simón Bolívar y Simón Rodríguez. No desea Lezama realizar, por supuesto, una relación cronológica de hechos ni mucho menos, aunque sí situarlos en un plano de pensamiento sumamente interesante, pero también teñido de los recelos ideológicos y de clase que predominaron durante el romanticismo. Tenemos entonces a Fray Servando "a horcajadas en la frontera del butacón barroco y del destierro romántico, aparece el ejemplo de individualismo más sulfúreo y demoníaco. A medida que Bolívar se iba al círculo mayor coronario, la gloria de Simón Rodríguez se hacía de hilo incandescente y de misterio", anota Lezama. A partir de allí acota una relación bastante controversial y paradójica entre ambos personajes. Y digo personajes y no figuras, pues no conozco otro escritor de América que haya comparado al venezolano Rodríguez con el brasilero Alejaidinho (feo, excesivo, ambulatorio), pues al ya citado origen del arquitecto carioca, agregamos el origen del venezolano: niño huérfano y expósito, andariego, ya viejo, encuentra la ternura en una india boliviana. Observa Lezama: "Desavenencias paternales, la reclamación justa de las dos sangres formadoras, le dan sus primeras rabias. Se jura en la venganza del trueque de apellidos."

Sobre los héroes venezolanos justo sería decir que el romanticismo americano protagonizado por Miranda, Bolívar y Rodríguez constituye una nueva etapa del romanticismo ilustrado, iluminista, que en América tiene unas características de rebelión distintas, por cuanto es guiado por ideas y luchas emancipadoras de negros, indios, mestizos, esclavos y criollos que desean liberarse de las coronas europeas. Son numerosas las sutilezas manejadas por el escritor cubano en el instante de abordar las complejas relaciones que se efectúan entre estos prohombres venezolanos. Nos dice Lezama que la idea del incanato está poderosamente vivaz en las mentes de Rodríguez, Miranda y Bolívar: "durante el siglo XIX, se observa en todas las figuras esenciales de la familia de los fundadores la tendencia a la aglutinación, a la búsqueda de centros irradiantes, reverso de la actitud a la atomización, características del español en su país o en la colonización."

De ahí en adelante Lezama lleva a cabo un examen de los deslices históricos que permitieron el avance de Francia en el poder europeo. Mientras Miranda tiende su mirada a Inglaterra (a Pitt, John a Turnbull, a Hamilton) a la postre ello propiciaría, dice Lezama, la venganza de Bolívar a Miranda, encarcelándole y poniéndole a merced de Monteverde. Preso, como Fray Servando, espera la muerte en un calabozo.

Sigue muy de cerca Lezama las intrigas suscitadas entre los secretarios de Miranda (como el general Valdés), Mr. Turnbull y Mr. Pitt, para después hacer el paralelo con gobernantes de México y Cuba (como Guemes y Horcasitas) en el último período barroco. En el primer cuarto del siglo XX la relación sería entre Cuba y Venezuela, como en efecto se produjo entre Juan Manuel Cajigal y los condes de Montalvo. Lezama ve a Miranda y a Fray Servando vinculados a Cuba en lo profundo aún cuando no se perciba a primera vista; puntos de contacto que se harán visibles después.

Lezama Lima nos habla luego de la *frustración* como un eleme*nto* romántico en Simón Bolívar que se "marginaliza" en cuanto ve que su sueño puede cumplirse (el de su tierra prometida, la Gran Colombia), la "huida infernal de Simón Rodríguez hacia el centro de la tierra, hacia los lagos de la protohistoria" y a Francisco de Miranda "que se mueve como un gran actor por la Europa de la Revolución Francesa (…) que al volver a América se muestra incoherente, "uniendo su nombre al primer gran fracaso de la independencia venezolana". Lezama se atreve a decir que esa tradición romántica es la tradición del calabozo, de la ausencia, la imagen y la muerte, logra crear el hecho americano descrito por *ausencias posibles* que de *presencias imposibles* (subrayado nuestro), con lo que ha constituido esta tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico logrado. Pone como ejemplo a José Martí en esa plenitud de la *ausencia posible* a través de una gran "navidad verbal" (se refiere, sin duda, al lenguaje modernista-manierista de la prosa de Martí) y lo coloca como la culminación del calabozo de Fray Servando, la frustración de Simón Rodríguez y la muerte del Miranda. Al final y para justificarlos, nos dice que su muerte pudiéramos visionarla en el

Pachacámac incaico, dios invisible, más que en el ideal micénico (griego) del culto de los muertos, encauzado más hacia un conocimiento poético, más allá del perecer él mismo en el incendio de su casa, estaría más bien encauzado a tener las precauciones que se toman en el tibetano *Libro de los muertos*. Lleva a cabo un rito con libros, jarros, leche, maíz en el pilón, en un acto ritual y de un mito fundador que preside momentos de la expresión americana donde caben las vasijas mexicanas, la guitarra de Martin Fierro, el poeta Walt Whitman, hasta la estrella de Belén que anuncia la llegada del redentor ante un altar.

No es casual que el ideal de José Martí dirigido al pueblo cubano haya sido guiado a su vez en buena parte por las enseñanzas de Bolívar, Rodríguez o Miranda, y que el destino común de estos pueblos se haya intentado formar nuevo en el siglo XX en las gestiones políticas de Fidel Castro, Salvador Allende, Ernesto Guevara, Martin Luther King, Malcolm X, Angela Davis, Hugo Chávez Frías, Evo Morales o Rafael Correa; en cantores y poetas insurgentes como Pablo Neruda, César Vallejo, Roque Dalton, Víctor Jara, Javier Heraud, Alí Primera, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Bob Dylan, John Lennon, Silvio Rodríguez, Tony Figueras, Juan Gelman, Víctor Valera Mora.

Permanecen estas reflexiones de Lezama como un desafío, como reto de desciframiento y que, por las complejas características revisadas superan, creo yo, al mero hecho histórico asociado a la economía, al progreso, al desarrollo o el crecimiento materiales, para colocarse en un plano moral de lo colectivo, estético, cósmico, de alianzas firmes con el pueblo que es urgente llevar a cabo en este suelo de América, para que nos sean revelados sus mejores secretos. [2016]

J. M. Briceño Guerrero: filosofia, lenguaje y enigma

Pienso no estar exagerando si digo que hoy me siento un poco huérfano con la ausencia física de José Manuel Briceño Guerrero (1929-2014). Su figura y obra siempre me acompañaron a todas partes, desde que fui su discípulo en los años 70 del siglo XX en la Universidad de los Andes, cuando él fue mi profesor y amigo. El magisterio suyo fue más allá de las aulas, se extendió a las conversaciones en cafés, jardines, casas suyas o nuestras, sobre todo a aquellas que él habitó en La Pedregosa de Mérida, a donde siempre acudíamos a oírlo hablar de literatura clásica e idiomas, a leer escritores en sus lenguas originales, que luego hacíamos el esfuerzo de traducir. Briceño siempre nos mostró su buen humor, su espontaneidad para manejarse al margen de ciertos convencionalismos sociales o universitarios. Siempre fue contra la pacatería reinante y apostó por los poetas, siempre se acercó a jóvenes y artistas libres y desenfadados, lo cual le costó no pocas sanciones de las autoridades académicas. Nosotros, algunos de sus estudiantes de entonces, salimos en su defensa y fue restituido a sus labores. En aquella época me hizo llegar sus dos primeras creaciones: *Triandáfila* (1967) y *Doulos Oukóon*, (1965) narraciones en clave donde se mezclan mitos y viajes cósmicos a una literatura de naturaleza simbólica y hermética; narraciones atípicas en la literatura venezolana de su tiempo, editadas bajo su heterónimo (anagrama de su nombre), Jonuel Brigue. También de esa primera época es su primer estudio *América Latina en el mundo* (1966), donde realiza un acercamiento sistemático a América Latina, desde el punto de vista de las miradas que sobre nuestro continente del sur tienen en Europa, Asia y Estados Unidos,

acercándose no sólo al asunto de la historia o del mestizaje, sino a importantes aspectos lingüísticos y simbólicos de la vida americana, y el breve ensayo que define su vocación *¿Qué es la filosofía?* (1962), donde asoma la preocupación de Briceño sobre la desorientación que sufren los venezolanos sobre el conocimiento de su propio ser, en un intento de plantear el problema de la filosofía en Venezuela.

Briceño continúa indagando en esta dirección hasta producir su primera gran obra, *Discurso salvaje* (1980), un texto donde emerge la gran preocupación de nuestro ser mestizo, su fricción (incluso su contradicción) entre lo americano y lo europeo, donde la paradoja histórica de éste se vuelca en un texto que refleja vaivenes, idas hacia adelante y hacia atrás, necesarias reiteraciones, de modo que el lector palpa directamente el ritmo de la escritura, la complejidad interior de un discurso donde se cumplen las múltiples vertientes de significación del pensamiento que las enuncia. Briceño prosigue su investigación sobre la naturaleza histórica del drama de América en *América y Europa en el pensar mantuano* (1981) y en *La identificación americana de la Europa segunda* (1977) para lograr el dibujo de argumentaciones controversiales de nuestra relación con Europa (es urgente cotejarlas con las del primer humanismo de nuestro siglo XX representado por Picón Salas, Briceño Iragorry, Mijares o Uslar Pietri, por ejemplo), desde la época de los libertadores y la Independencia, haciendo énfasis en el fuerte influjo hispánico.

Otra de las interrogaciones de Briceño Guerrero la constituye la naturaleza del lenguaje. Tanto en *El origen del lenguaje* (1970) como en *Amor y terror de las palabras* (1987) Briceño entabla un cuerpo a cuerpo con el verbo a tal punto, que el lenguaje no es sólo un tema a tratar de modo intelectual, sino que deposita en él toda su fuerza psíquica y anímica, lo cual equivaldría a decir que se trata de una energía poética en pro de una crónica de fundaciones interiores, donde resuenan las imágenes prístinas de su infancia, adolescencia y primera juventud, hasta arribar a una narración memoriosa en la cual se dan cita los diversos aprendizajes *de* la palabra, *desde* la palabra y *para* la palabra, lo cual se advierte en sus libros *Anfisbena. Culebra ciega,*(1992)*, Holadios* (1984)

y *El tesaracto y la tetractis,*(2001)*,* donde no cesa de experimentar con el lenguaje y de formularse *un relato con fondo de verdad*, como él mismo me lo expresó en una conversación que tuvimos en el año 2012. Este rasgo de su prosa se mantuvo hasta su última obra editada, *3 x 1= 4. Retratos* (2012). Esto quiere decir que Briceño usa su escritura como hermenéutica, como herramienta para conocerse. En esta última obra nos da pistas acerca de sus primeros contactos con idiomas como el alemán o el inglés, los cuales producen en él un asombro que ha de irse convirtiendo en revelación. También le permite aproximarse a personas, amigos, familiares o personajes que tuvieron una poderosa significación en su crecimiento humano y le acercaron al conocimiento esencial de las cosas, y no a un conocimiento meramente libresco o intelectual. Hay que hacer énfasis en este aspecto, pues es fundamental para comprender el sentido auténtico de su obra, que no se basa en una mera repetición historicista del legado filosófico de Occidente, o de una puesta al día de pensadores de diversos tiempos o tendencias; antes bien, la mirada filosófica de Briceño se abre y enriquece desde sus relatos literarios y desde creaciones donde experimenta con la lengua y mezcla lo autobiográfico y lo memorístico con una voluntad de transgresión permanente (se trata, en efecto, de un pensador revolucionario), donde una suerte de catarsis lo conduce invariablemente a los estados visionarios.

El otro polo, el polo donde medita sobre la historia, pertenece más al dominio del acercamiento a una cultura, la occidental, para relacionarla a las culturas propias de la América. No se trata de una historia de la filosofía, sino de una filosofía de la historia; no es tampoco una historia de la cultura y menos el hecho de observar una cultura de la historia; sino la historia viéndose a si misma e interrogándose desde la cultura y sobre todo desde el arte, desde una mirada transfigurada y transfiguradora debida a su potencia poética.

Por ejemplo, al hacer los retratos de Nano, Guido o el señor Dalmau en *3 x 1= 4* —personajes de su infancia y adolescencia en Barinas o Barquisimeto— Briceño Guerrero está haciendo un retrato de sí mismo, nos está diciendo cómo éstos fueron determinantes en su desenvolvimiento como ser humano, en las

peculiares maneras que tuvieron de hacerle comprender el mundo mediante ejemplos indirectos, mediante el esfuerzo interior o el sacrificio. Resalta en estos retratos la relación de Briceño con la música y la pintura. Debo reseñar aquí la admiración que nuestro filósofo profesó siempre hacia la poesía de mi padre, Elisio Jiménez Sierra, a quien tanto leyó en su juventud y cuyos poemas le impresionaron y aprendió de memoria para decirlos con vehemencia en determinadas ocasiones, o citarlos n varios de sus libros, especialmente en *Anfisbena.* Visitó nuestra casa de San Felipe y compartió con todos nosotros una tarde que tiene todos los rasgos de lo inolvidable.

Lo otro son los viajes. La permanencia de Briceño en lugares de Francia, China, Alemania y muchos otros lugares, le permitió reflexionar sobre el fluir de las cosas. *Diario de Saorge* (1996) constituye una contemplación solitaria de una comunidad en un campo de Francia; en *Esa llanura temblorosa* (1998) tenemos una similar actitud, pero en suelo americano. En ambos casos, se trata de la observación minuciosa de objetos y comportamientos que perfilan una ascesis, un mirar hacia adentro. Lo contrario de la mirada del turista, del paseante superficial con un itinerario programado de visitas.

La enseñanza fue otra de las obras certeras que Briceño Guerrero nos legó. Por más de cuarenta años enseñó en sus cátedras y seminarios, aproximándonos al arte, la literatura y el pensamiento de América Latina y el mundo, donde observó la producción literaria de los propios estudiantes. Numerosas generaciones de jóvenes venezolanos y de otros países pasaron por las aulas donde Briceño fungía de vaso comunicante, de propiciador del diálogo. En estas funciones su figura se acrecentaba hasta adquirir rasgos de hierofante, de sacerdote supremo, en el sentido de oficiar y abrir los sentidos hacia vías espirituales de energía cósmica, y éste es otro de los rasgos visibles de su personalidad: la capacidad de vincular a los estudiantes al legado humanístico del mundo; no sólo de Occidente, sino también de China, India, Japón, Rusia, África y por supuesto de la cultura azteca y maya de México. o inca del Perú, de los saberes secretos de las religiones afroamericanas y en la fe popular.

Briceño Guerrero se negó sistemáticamente a jubilarse de su cargo de profesor universitario, tal era su pasión por convivir con los estudiantes, la necesidad imperiosa de tenerlos cerca y de aprender de ellos también. Tenemos, pues, a este otro aspecto para sumarlo a su trayectoria de filósofo. Lo recuerdo mientras mesa su longa barba, encendiendo su cálida y aromosa pipa en las altas neblinas de los andes, atisbando dentro de aquellas espesuras con su tersa mirada; usando sus chalecos y gorras juveniles que le hacían lucir tan jovial. Lo veo inclinado sobre las páginas de un libro con su noble semblante, usando sus anteojos a través de los cuales escudriñaba las claves profundas de textos contentivos de una alta sensibilidad, de aquella sabiduría que él se ufanaba tanto en recibir y luego en transmitir. Y este ha sido un legado imborrable en todos nosotros.

A medida que nos adentramos en los libros de Briceño, notamos su asombrosa capacidad de narrar en dos niveles simultáneos: el de la transparencia lingüística que le conduce al fondo dual, movedizo, del enigma; o narra el enigma mismo y es capaz de conseguir el milagro de fijar el instante en fuga, expresarlo desde una perennidad que sigue fluyendo en otro estrato del pensamiento, en una duplicidad semántica que huye conscientemente de cualquier barroquismo o estilización innecesaria, para intentar toparse con el enigma concreto del mundo, de sus seres y objetos, de sus cosas penetradas de pensamientos y sentimientos. Creo que esta virtud de Briceño Guerrero va a hacer que su obra adquiera con el tiempo una resonancia mayor, una significación que se acrecienta cuando nos cercioramos de que el cuerpo físico de nuestro escritor se ha ausentado para ir a la busca de ese lugar de trascendencia que los espíritus hermanados en la poesía merecemos compartir, después de habernos esforzado en comprender el mundo desde la reveladora mirada de la poesía. [2014]

José Manuel Briceño Guerrero: "La actividad más alta del hombre está en el arte"

La casa está situada en la entrada de la urbanización La Pedregosa, uno de los sectores de la ciudad más arbolados y de mayor belleza. Por una carretera de curvas empinadas se asciende hacia una ruta circuida de pequeñas colinas, fincas y pasturas donde aparecen viejas casonas, quintas, bodegas, sitios para el descanso, y donde han vivido poetas, pintores, cineastas. La casa a donde arribamos está rodeada de árboles; hay pájaros en las ramas y ladran unos perros. Las hojas se amontonan sobre el grueso césped. José Gregorio Vásquez y yo ingresamos en su carro hacia el patio, nos bajamos y ahí nos recibe Jacqueline Clarac, profesora de Antropología e Historia en la Universidad de Los Andes, una de las mujeres más notables y sabias de Venezuela, que ha sabido impartir sus conocimientos a generaciones de estudiantes, y quien nos invita a sentarnos.

Al poco rato sale a recibirnos Briceño Guerrero. Nos tiende la mano y nos invita a pasar a un estudio repleto de libros; los volúmenes se apilan desordenadamente por toda la habitación, hasta el techo, junto a folletos, viejos cuadernos, adornos, esculturas, postales, cuadros, fotos. Se sienta en la silla de su escritorio; detrás de él asoman retratos de filósofos donde destaca el de Nietzche. José Gregorio Vásquez, editor de la obra de Briceño, discípulo suyo, profesor y poeta, hace algunas fotos y prepara la grabadora.

Me siento conmovido de estar aquí, cerca de este maestro a quien considero un poeta y un pensador; él fue mi profesor en la Escuela de Letras de la ULA en los años 70, de quien aprendí

tantas cosas no solo en sus clases, sino en las conversaciones informales que mantuvimos en cafés, casas y en los pasillos de la Facultad de Humanidades. Él siempre mostró admiración por la poesía de mi padre, Elisio Jiménez Sierra, y tantos otros escritores larenses, yaracuyanos o barineses. Nos impartió clases sobre filósofos de la antigüedad clásica y sobre filósofos modernos con una naturalidad sorprendente, muy alejada de egotismos, poses sabihondas o rigideces académicas: las ideas fluyeron siempre desde él hacia nosotros con claridad y contundencia.

Le expreso mi emoción de estar allí y de poder conversar con él después de tantos años. Lo había saludado brevemente en congresos o ferias del libro en Valencia o en Caracas, y tenido con él diálogos breves. En su acogedora casa, la figura de Briceño Guerrero adquiere un aire de nobleza y sabiduría íntima; su hablar pausado, su voz cálida nos siembran otra vez en la fuerza del diálogo, en el poder —siempre delicado y pleno de expresiones sutiles— donde su palabra logra mixturar elementos de la crónica, la narración y la poesía para ir en busca de una nueva interpretación de los mitos y de los otros abordajes sobre la cultura de América Latina, presentes en muchos de sus libros, configuradores de una obra que ha tenido inmensa resonancia en Venezuela y otros países. Reseño aquí los títulos suyos publicados hasta ahora: *¿Qué es la filosofía?*(1962, 1999, 2000, 2002 y 2007), *Doulos Oukóon* (1965, 2007), *América Latina en el mundo* (1966, 2003), *Triandáfila* (1967, 2007), *El origen del lenguaje* (1970, 2002), *La identificación americana con la Europa segunda* (1977), *Discurso salvaje* (1980, 2007), *Europa y América en el pensar mantuano* (1981), *Holadios* (1984, 2007), *Amor y terror de las palabras* (1987, 2007, 2009), *El pequeño arquitecto del universo* (1990, 2006, 2011), *Anfisbena. Culebra ciega* (1992, 2002), *L'enfance de un magicien* (1992), *El laberinto de los tres minotauros* (1994, 1997, 2009), *Diario de Saorge* (1996), *Discours des lumiéres* (1997), *Esa llanura temblorosa,* (1998), *Matices de Matisse* (2000), *Trece trozos y tres trizas* (2001), *El tesaracto y la tetractis* (2002), *Mi casa de los dioses* (2003), *Los recuerdos, los sueños y la razón* (2004), *Para ti, me cuento a China* (2001, 2008, 2009), *La mirada terrible* (2009), *Los chamanes de China* (2010),

Recuerdo y respeto para el héroe nacional (2010), *Operación Noé* (2011), *El garrote y la máscara* (2012) y *3x1=4. Retratos* (2012). Este último libro me lo dedica con las siguientes palabras: "Para Gabriel Jiménez Emán, recordando los años setenta y su nobleza de hombre que no nació para odiar, y su talento de gran experimentador de la palabra, con añeja amistad. José Manuel Briceño Guerrero. Mérida, 31/10/12)". Nuestro profesor ha sido invitado a impartir cursos, seminarios, talleres. Lentamente, su obra ha ido calando y teniendo lectores profundos. Estamos listos para empezar el diálogo.

Gabriel Jiménez Emán: —En los años 70, en la Universidad de Los Andes, usted me obsequió dos libros suyos, *Triandáfila* y *Dóulos Oukóon*, libros *sui generis* que contienen mucho de fantasía y mito y algo de ciencia-ficción, son una amalgama muy original de temáticas.

J. M. Briceño Guerrero: —Yo siempre he tenido dificultad para ubicar esos libros. Me parece que caben en géneros diferentes. Yo siempre he tenido interés en filosofías profundas y constantes. Fui gran lector, en los años 60, de lo que había en esa época en literatura de ciencia-ficción. Algunas cosas eran muy buenas. Hoy en día me parece que ha habido cosas interesantísimas en ese género, y permiten imaginar lo que puede pasar en el desarrollo de la imaginación tecnológica. Luego me incliné hacia otro tipo de literatura, en recuerdo de los mitos antiguos, en la visión que los mitos antiguos podrían ser todavía considerados seriamente y con buen fruto. Hasta hoy soy admirador de los mitos. Lo que hoy estoy leyendo con los muchachos en la universidad, con los estudiantes, es a Hesíodo. Estamos leyendo *Los trabajos y los días* y vemos que hay cosas eternas del ser humano que se decían en esos mitos, como si los mitos fueran un lenguaje para hablar del hombre, un lenguaje más fiel, más eficiente que los lenguajes de la fisiología o de la psicología.

G.JE: Me llama la atención esa mixtura que usted hace de mito y literatura, de literatura de anticipación y de reflexión sobre el devenir tecnológico. No era usual una literatura de ese tipo en ese momento en Venezuela, en los años 70.

J.G.V.: Profesor, y me imagino que cada vez que lee a Hesíodo encuentra en él cosas nuevas.

J.M.B.G.: Sí, cada día con más fuerza se abre una cercanía de eso con nosotros, que una cosa escrita hace veintiocho o treinta siglos se espera que sea incomprensible, que hay que entrar en ella con mucho esfuerzo filosófico, para encontrarse con un mundo extraño, superado, olvidado, pero no: se encuentra uno consigo mismo, se encuentra con el momento actual. Lo que más me sorprende de esas mitologías antiguas es la cercanía con el momento actual, es algo sorprendente, mientras que si uno inicialmente las estudia como cosas muy antiguas, resulta que no, siguen siendo actuales.

G.J.E.: Se contemporizan…

J.M.B.G.: Y con gran fuerza.

G.J.E.: Curiosamente en *El origen del lenguaje* y *América Latina en el mundo*, obras de esa misma época, son obras más bien de tesis, académicas, que contrastan con los primeros libros de ficción que mencioné. ¿Cuándo comienza su preocupación por América Latina, como tal?

J.M.B.G.: Desde muchacho. Yo siempre quise comprender las diferencias que hay entre nosotros y los demás pueblos. Estaba eso de la gran admiración, en la historia de Venezuela, por Francia. Después de las guerras de Independencia ese acercamiento a Francia, y luego esa facilidad para acercarnos a los Estados Unidos. Me sorprende eso. Nosotros nos apoyamos en algunos pueblos poderosos, por tener una dificultad para ver con nuestros propios ojos. Siempre me impresionó eso. Por ejemplo, la fidelidad a la moda de Francia por parte de los escritores, una especie de encantamiento, y razonable, pues han hecho una gran literatura los franceses. En cuanto a Estados Unidos, el interés ha sido más bien hacia razones prácticas; fíjate que no hay un conocimiento pleno de los magníficos escritores que tiene Estados Unidos, y sus magníficos músicos. Hay un cierto contacto por ahí, marginal, con ellos. ¿Pero quién lee hoy a Emily Dickinson? Se lee a Edgar Allan Poe porque se lo asocia con cosas de detectives y tal, pero aun es leído superficialmente.

Siempre me ha llamado la atención también la fidelidad de los grupos de intelectuales a instancias a instancias extranjeras. Así por ejemplo las que se dedican a una cosa como el costumbrismo las hacían con instrumentos aprendidos de otros mundos, hay una dificultad para la presencia personal de lo que está diciendo el escritor en el intento de comprender, en el intento de decir lo que comprende, o decir que no comprende, eso me pareció a mí como una inautenticidad, me hizo pensar en esa América Latina que somos.

G.J.E.: *Discurso salvaje* es un ensayo muy original en su concepción, implica como un sondeo en las raíces de nuestra lengua, de nuestra espiritualidad quizá. Ese libro me cambió la vida. Yo no había leído algo similar, un abordaje de esa naturaleza. ¿Cómo fue el proceso de gestación de ese libro?

J.M.B.G.: Bueno, yo estuve viajando, yendo mucho hacia toda Latinoamérica, deseaba que lo que había comprendido y lo que no podía comprender lo pudiera decir, algo tan complejo, pudiera decirlo de manera dramática, poniendo las diferentes perspectivas de nosotros en boca de diferentes personajes. Y en *La identificación americana con la Europa segunda* se pone de manifiesto no la identidad de nosotros, sino el hecho de identificarnos con los movimientos europeos después de la Revolución Francesa: el socialismo, el comunismo, la democracia en general, con qué características nos llegaron. Y luego, la generación de los libertadores, que se sabe lectora de los grandes escritores de la Ilustración y de los teóricos de la Revolución Francesa, también. Poner eso en boca de un relator, por decirlo así.

Luego nosotros tenemos un origen enorme, tremendo, profundo, central, de España, de la España imperial que invadió esto y fundó estas repúblicas. Se trata, entonces, de poner esto de manifiesto. Eso lo hice cuidadosamente en un libro que se llama *Europa y América en el pensar mantuano*, que en realidad es sobre toda Europa pero teniendo como centro a España. Hasta hoy en día, en los que se sienten superiores, hay una presencia de España en esto. Entonces, ¿cómo decir esto a favor, buscando todas las raíces? Buscando comprensión, buscando la verdad que hay en

esto, y es diferente de *La identificación con la Europa segunda*, es decir, la Europa de la Revolución Francesa.

Entonces quedaba comprender, después de todo lo que nos viene de España, todo lo que nos viene de la Revolución Francesa; quedaba plantearse también que hay una gran resistencia a todo eso, incluso la admiración a esas cosas, el orgullo por el recuerdo español, está como puesto en duda por nosotros.

En *Discurso salvaje* quise yo mostrar la resistencia que hay incluso a lo hispánico y a lo francés, pero una resistencia amarga, implacable, veo cómo se manifiesta eso.

G.J.E.: —¿Una rebelión, quizá?

J.M.B.G.: —Sí, yo creo que en nosotros hay una oposición a lo occidental, con todo y que somos occidentales por herencia y por pertenecer a este mundo y a sus instituciones. Pienso que pueden ser recuerdos de esas culturas indígenas destruidas y de esas culturas africanas destruidas también, trayéndose a la gente como animales para maltratarlos. A mí me impresionó muchísimo una vez que una profesora española, la doctora María Rosa Alonso —cuando se logró que ella viniera a trabajar aquí— un alumno de ella que sacó mala nota en un examen la increpó y le dijo: Profesora "usted es una española que desciende de los españoles que vinieron a esclavizarnos a nosotros". Y ella le respondió "No, yo no vengo de ellos, yo vengo de los que se quedaron en España". Nosotros no descendemos de los españoles que mataban a negros e indios, nosotros descendemos de los españoles que se quedan. Esa es una cosa fuerte. Yo hablé con el muchacho y le dije, "es verdad lo que ella dice". Todos descendemos de esos españoles. Uno tiene una tendencia a identificarse con alguien.

Nosotros a veces nos identificamos con los indios o con los negros, y a veces nos identificamos con España.

J.G.V.: —¿Y hoy en día las identificaciones son distintas?

J.M.G.B.: —Sigue habiendo eso. A veces hay personas que, si tienen posibilidades, viven como un "noble" español, o algo así. Y hay una identificación tecnológica por el lado de EE.UU. Pero es la misma negación, la huida de llegar a reconocer una identidad. Entonces uno no tiene identidad, sino identificación. Se identifica con los yanquis, con los españoles, con los negros y

con los indios también. Y aquel muchacho le decía a la profesora ¡"Vinieron a esclavizarnos!", y ella le dijo "No, usted es el que desciende de ellos, yo no." Cómo te parece. Es como si dijéramos que, al identificarnos con los españoles, quedara por fuera lo indígena y lo negro. En *Discurso salvaje* yo quise poner lo que hay de profunda oposición a todas las formas de gobierno, incluso a la Revolución.

G.J.E.: —Hay otro libro, *Amor y terror de las palabras*, que con *Discurso salvaje* es posiblemente su libro más apreciado, pues posee un lenguaje engendrador, poético, digamos.

J.M.B.G.: —Me he interesado mucho por el lenguaje como fenómeno central de lo humano, y me puse a explorar mis propias relaciones con el lenguaje: cómo aprendí yo a hablar, cómo siento yo el lenguaje, y me he ido hasta la infancia con el lenguaje; yo lo cuento ahí, es una búsqueda que continúo allí en el lenguaje mismo, pues está más allá de la investigación cultural y de las identificaciones. Es la relación universal del hombre con el lenguaje. En *El origen del lenguaje* yo traté de explorar justamente eso.

G.J.E.: —También hay una preocupación por el poder y por las desviaciones del poder. En *El garrote y la máscara* se nota eso, y en esos cuentos sobre China que usted narró ayer en el Seminario, y esto se refleja también en su libro *Los chamanes de China*, donde está esa relación que usted tiene con lo chino.

J.M.B.G.: —Sí, después la relación con China fue inmediata. A pesar de que los chinos fueron los primeros que llegaron a América, no quedó rastro de eso. Yo recuerdo, de niño, que en mi casa había un chino que lavaba ropa. Y en todos los pueblos donde yo vivía había un chino. Esa presencia de un pueblo diferente, con una lengua distinta que nadie hablaba…Me llamó la atención eso, qué significa… Qué es un chino para nosotros. He ido varias veces a China; en la Universidad siempre es posible pedir permisos remunerados para viajar… Y encontré en China que ser poeta es una credencial para ser gobernador. Yo no conocía ese fenómeno.

Entre nosotros los poetas son vistos como marginales o bebedores de aguardiente, necesitados más bien de la protección del gobierno, pero nunca gobernadores. Me gustó mucho un poeta

chino y lo traduje, y resultó que ese poeta era gobernador de una provincia lejana del interior de China. Y a él le tradujeron un comentario que yo hice de un poema suyo, y entonces él me invitó a China. Él era jefe, director de una inmensa provincia, de una especie de sub-raza china, una cultura china con lenguaje propio, y me mostró sus tierras y me atendió maravillosamente; se complació mucho de las cosas que yo dije en ese prólogo. Era un hombre poderosísimo, hasta era candidato para ser presidente de China. Me mostró su pueblo y los trabajos que hacen, qué comen, y hasta se parecen a nuestros pueblos. Hay algo allí tan fuerte, tan poderosamente fundamental. Yo hoy en día estoy interesado por las aldeas.

G.J.E.: —Una vez en una entrevista usted dijo que la verdadera salvación del hombre está en el arte, en la cultura literaria, en el humanismo…

J.M.B.G.: —Yo pienso, de verdad, que la actividad más alta del hombre está en el arte. Lo demás es cómo sobrevivir, como animales que somos, conseguir los alimentos, conseguir protección. Las luchas entre grupos humanos son muy parecidas a las de las generaciones animales. En cambio hacer arte es algo exclusivo del hombre, y me parece que la filosofía es valiosa en la medida en que es una especie de arte, que vale más como arte que como ciencia, yo lo he sentido así. Y que uno se eleva en comprensión a través de la obra artística más que a través de la investigación científica. La investigación científica lo lleva a uno a una manera de ser hombre que es la de la civilización occidental. El arte, la poesía, la pintura, la música, lo acercan a uno a un nivel de lo humano que es universal.

Uno está dependiendo de los parámetros de una cultura determinada y que no es la única, en absoluto. En la medida en que uno se juzga en relación con unos chinos, por ejemplo, o con unos negros de África, se da cuenta de que la manera de ser hombre en la cultura occidental no es la única manera de ser gente, que las otras son igualmente válidas, y que no tiene uno por qué avergonzarse de ellas, y creer que el único camino es el occidental, y eso también está dicho en *Discurso salvaje*, esa resistencia, esa protesta contra eso.

Además, me pareció a mí que el lenguaje de los revolucionarios tiene su lado generoso y auténtico, pero tiene también su lado falso, como de pose. Yo recuerdo incluso, en mi propia vida, cuando yo estaba en la Facultad de Humanidades y tú viniste a estudiar allí, había un lenguaje revolucionario que yo no entendía ni compartía, lo cual me produjo una enemistad con muchas personas, pues pensaron que yo era su enemigo. Estas personas después dejaron de ser revolucionarios y se pasaron a otro campo, hacían otra cosa. Hay algo de superficial en la lucha revolucionaria, no en toda por supuesto, pero sí en buena parte donde es posible que haya una especie de falsedad.

Entonces yo hago grandes intentos de comprender y de comprenderme a mí mismo y a mi gente, porque yo soy de aquí, muy de aquí, de llano adentro, y de niño viví en aldeas pequeñas: Puerto Nutrias Sabaneta o Barinas; después fui a Barquisimeto porque allá estaba el liceo para que estudiáramos, pero estaba la trastienda más fuerte mía que es la infancia llanera de aldea, de campo; yo vivo por eso, probablemente.

G.J.E.: Sería interesante estudiar eso en la literatura nuestra; las distintas formas de la aldea, la aldea llanera, la aldea larense, la aldea andina, la aldea del desierto…

J.M.B.G.: Sí, y fíjate que se trata de una aldea no en el sentido de costumbrismo, sino de otro orden, de naturaleza emocional, de pertenencia a eso. No de estudiarlo situándose arriba de todo, yo sé de esto, sino de cómo vive la gente, la relación de nosotros con las aldeas. No se trata de un estudio sociológico, de una ciencia de la aldea.

J.G.V.: ¿Ustedes saben que cuando los hombres van de cacería en el campo eso se debe a la necesidad que ellos tienen de meterse en el monte?

J.M.B.G.: Qué buena observación hace José Gregorio. Me gusta eso…

J.G.V.: A ellos no les gustaba ir acompañados sino ir solos, con su avío, su morral y su escopeta. Y claro que a veces llegaban con cacería, pero eso no era lo fundamental…

J.M.B.G.: Es inquietante ese interés por las aldeas, mas no se debe confundir eso con la literatura costumbrista, y tampoco

con la antropología o la etnografía, o ponerse a estudiar las creaciones poéticas de los campesinos, sino la pertenencia directa a ese mundo, la vivencia personal del campo. Por eso se dice mucho cuando alguien quiere escribir algo, que "cogió p'al monte", no se dice que cogió para Caracas o para una ciudad, sino que cogió p'al monte.

G.J.E.: Pepe Barroeta tiene un verso que dice "Fui torpe para guiarme en la ciudad de hierro".

J.M.B.G.: El poeta Acevedo, que es un poeta muy inteligente, dice que desde que él salió de su aldea lo que ha hecho es llorar. Algo asombroso…

G.J.E.: También hay lo que muchos escritores venezolanos se han preguntado —como Uslar Pietri, Picón Salas o Briceño Iragorry— es cómo somos los venezolanos, qué nos caracteriza, el humor, el bochinche, la guasa, la generosidad…

J.M.B.G.: No es etnografía lo que se puede hacer, un estudio de tipo intelectual. Yo pienso que es por el lado de los poetas donde está la cuestión, por el lado de los músicos, hay una presencia más auténtica de nosotros en la música. Yo me pongo a ver qué es lo propio de Latinoamérica y es el arte…Nosotros ni siquiera hemos inventado un ganchito para la cabeza—que son todos importados—pero mira la cantidad de géneros musicales que hay aquí….

G.J.E.: ¿Y los pintores?

J.M.B.G.: —Enorme. Y de poetas. Actualmente se están presentando en Carora cursos de docenas de guitarristas que vienen de diferentes lugares del mundo. Es increíble esa estimación por la música y por la poesía. Salen hasta doscientos poetas… ¿Tú sabes lo que es eso?

G.J.E.: —Yo me quedé prendado de los violinistas de Trujillo el año pasado, durante la Bienal literaria Ramón Palomares. Eran como cincuenta, y tuvieron que presentarse tocando una sola pieza cada uno porque el tiempo no alcanzaba…

J.M.B.G.: —Sí, yo también conozco muchos violinistas de campo aquí en Mérida que tocan muy bien y ni siquiera saben el nombre de las notas. Hay una anécdota de un violinista que le dice a otro "¡Arranque en fa, compañero, que yo lo acompaño!".

J.G.V.: El autor de *Brisas del Torbes* Luis Felipe Ramón y Rivera, vino a Chiguará invitado para una fiesta de pueblo y escuchó a un grupo de violinistas; entonces él se acercó sigiloso y dijo "Qué bueno, cómo es posible que esta pieza la estén tocando por aquí? Y le preguntó a uno de los violinistas de quién era la pieza, y ellos le respondieron: "De nosotros, siempre se ha tocado aquí". Y entonces él dijo: "Préstenme un violín" y comenzó a tocarla, y ellos le dijeron: "¡Qué impresionante, usted también se la sabe!".

J.M.B.G.: Antonio Machado dice que la mejor experiencia de su vida fue cuando él sale exiliado de España y se encuentra con un grupo de gente que estaba tocando y cantando una canción con letra de un poema suyo, y él les pregunta. "¿Quién escribió eso?" Y ellos le responden: "Uno por ahí siempre anda escribiendo cosas". No reconocían al autor, pues el autor ya formaba parte de todo el mundo, y él dice que eso fue lo mejor que pudo pasarle a él.

G.J.E.: ¿Y la pintura? Usted ha escrito un libro sobre Henri Matisse...

J.M.B.G.: Sí, me interesé mucho en ese pintor, por la actitud que tuvo en llegar a algo primordial.

G.J.E.: ¿Y de la pintura venezolana?

J.M.B.G.: Claro, cómo no, me gustan mucho los pintores que llaman ingenuos, pero hay pintores de escuela que son una maravilla. Hay pintores latinoamericanos que no son comparables a los europeos y a los de otros países. Por ese lado, creo yo, es donde está la identidad, y no la identificación con esto o lo otro. Lo demás es identificarse con tal o cual cosa…

G.J.E.: En otro libro suyo, como *Anfisbena* o en el reciente *3x1=4* la tendencia es a la crónica, a la narración de acontecimientos de su vida narrados con mucho humor, hay mucha jocosidad allí, es algo distinto…

J.M.B.G.: Sí, a mí me gusta la narración con un fondo de autenticidad, que haya sangre allí, que haya algo de riesgo… por el lado de los poetas por donde está la cuestión …por el lado de los músicos. Hay una presencia más auténtica de nosotros en la música. Yo me pongo a ver qué es lo propio de Latinoamérica, y es el arte… Nosotros ni siquiera hemos inventado un ganchito

para la cabeza —que son todos importados— pero mira la cantidad de géneros musicales que hay aquí…

G.J.E.:— Siempre está ahí el espacio de la aldea…

J.M.B.G.: —Cuando Bolívar le declaró la guerra a muerte a los españoles y les dijo "Contad con la muerte aunque sean inocentes", los españoles huyeron despavoridos hacia lugares lejanos de los Andes, hacia los pueblos del sur, donde no había ni siquiera caminos, y se quedaron allí, se quedaron allí huyendo de la Guerra a Muerte… Ese fenómeno me ha interesado mucho, el de indios que no pelearon con los españoles sino que se fueron, y a medida que los españoles avanzaban, ellos se iban más lejos. Entonces en la historia del siglo XIX había muchas guerrillas por allí; hay un pueblo en el estado Trujillo que fue fundado por unas diez familias que se fueron de un pueblo por donde pasaba la guerrilla, y se fundó aparte. Son de ojos azules. Ahí nació esa muchacha llamada Judith Valecillos. Yo fui a ver ese pueblo, un pueblo bellísimo. La única forma de ir allí es por una carretera que solo va a ese sitio.

J.G.V.: El mundo indígena llegó a tierras más propicias, a lugares donde se dan muy bien los cereales, en las montañas de los pueblos del sur, unas montañas impresionantes.

J.M.B.G.: Me gustaría vivir un tiempo ahí…

G.J.E.: Cambiando un poco de asunto; yo me senté ayer, cuarenta años después en el mismo salón, y quizá en la misma silla donde me senté rodeado de jóvenes, y veo que usted continúa rodeado de jóvenes, siempre con la voluntad de enseñar…

J.M.B.G.: Desde hace años he tenido el derecho a jubilarme y no lo hago, prefiero seguir trabajando con los estudiantes; yo les hago trabajar mucho, pero ellos también lo hacen con gusto. Yo decidí quedarme aquí y seguir trabajando.

J.G.V.: Esos muchachos a veces vienen con una serie de teorías, con ideas ajenas.

G.J.E.: Hay otra cuestión, que es la situación de la filosofía.

J.M.B.G.: En el mundo de la filosofía hay la tendencia a creer que hacer filosofía es escribir artículos sobre Kant, Platón o Aristóteles, que es eso y no ponerse a pensar uno el mundo. Hay una cosa como escolar, una cosa como académica, universitaria,

que no es la propia filosofía… La filosofía tiene que ver con un enfrentamiento personal, terrible. Los grandes filósofos siempre han partido de ahí, de la vida, teniendo grandes compromisos consigo mismos, y sobre todo con la ignorancia que uno tiene de cosas fundamentales, pues uno tiene la capacidad para hacerse una cantidad enorme de preguntas, pero no tiene la capacidad para responderlas. Es trágica la condición humana.

G.J.E.: A veces la propia literatura contiene más filosofía…

J.M.B.G.: Sí, mucho más que la filosofía académica. La filosofía académica es algo muerto. En la literatura se consigue la filosofía, en los poetas, que son fundamentales, y los grandes filósofos saben eso… Kant decía que los poetas son los guías y maestros de la vida, y yo estoy de acuerdo con eso. Y Heidegger dice que la raíz de la filosofía y la poesía es la misma, aunque sean medios diferentes de manejar la cosa.

G.J.E.: Bueno maestro, no le hago más preguntas. Más bien ahora nos ponemos a conversar libremente, nos tomamos un café y damos un paseo… (Risas) [2012]

Pablo Neruda, desandador de geografías

Cada vez que por algún motivo pienso en Pablo Neruda, siempre me hago de él la idea de un gran renovador de la poesía nuestra. Digo nuestra y digo poesía hispanoamericana, castellana, chilena o venezolana. Neruda trajo aires de innovación a nuestra lengua literaria de tal modo que alimentó por igual a narradores, ensayistas, poetas y hasta a pensadores y políticos. En verdad, su figura es de las que han crecido en el tiempo. No se ha quedado estancada representando a una sola tendencia, pues Neruda es uno de los poetas que más influencias diversas ha recibido: surrealismo, poesía política, neo romanticismo, creacionismo, vanguardismo, postmodernismo, poesía épica, vitalismo, poesía narrativa, coloquialismo y minimalismo. Yo lo puedo comparar con Picasso, que experimentó con todo tipo de tendencias y lenguajes sin perder el suyo, creando una impronta personal y un modo de decir, un *frisson*, para quienes lo leímos a los veinte o veinticinco años estoy seguro de que constituyó una especie de sismo, un magma verbal que podía meter en sus poemas cualquier cosa humana, natural o divina. Su libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) fue publicado cuando Neruda apenas tenía veinte años, y en éste 2004 se cumplieron cien de su nacimiento.

Que un hombre tan joven alcance la madurez en la poesía de tema amoroso, no puede atribuirse a otra cosa que al genio. En un terreno tan fácil para naufragar en cursilerías y reiteraciones, clisés y artificios como el amoroso, el joven Neruda sale airoso gracias a una expresión cristalina, desenfadada, sincera, que hace que estos poemas de amor se lean sin cepos, sin ripios, con una fuerza que los coloca en la vanguardia de su tiempo, para

inaugurar un romanticismo de nuevo cuño. Sin embargo, posee la suficiente perspectiva para observarse, y no reincidir ni en el mismo tema ni en el mismo tono, e ir creando, sucesivamente, con nuevos libros e inflexiones, una obra que con el tiempo se iba a convertir en esencial para la poesía de América.

Antes de *Veinte poemas de amor* Neruda había publicado *Crepusculario* (1923) y después de éste *Tentativa del hombre infinito* (1925) y el *Hondero entusiasta* (1933), libros que intentan transgredir las entonaciones puramente románticas para ir en busca de un tono más existencial.

Veamos cómo se expresaba Neruda en sus *Veinte poemas*:

Para que tú me oigas
mis palabras
se adelgazan a veces
como las huelas de las gaviotas en las playas
collar, cascabel ebrio
para tus manos mansas como las uvas.

La transparencia de las imágenes habla por sí sola, y también, por supuesto, la osadía de las mismas, donde el amor sirve de pretexto para describir un paisaje. Esa descripción de paisajes y geografías que no le abandonaría nunca.

En *Tentativa del hombre infinito* se observa un matiz distinto: imágenes torrenciales, surreales, metáforas complejas y elaboradas:

ciudad desde los cerros en la noche los segadores duermen
debatida a las últimas hogueras
pero estás ahí pegada a tu horizonte
como una lancha al muelle lista para zarpar
(…)
árbol de estertor candelabro de llamas viejas
distante incendio mi corazón está triste
sólo una estrella inmóvil su fósforo azul
los movimientos de la noche aturden hasta el cielo
(…)

En éstos el eco del surrealismo es evidente: un verso sin pausas, sin comas, sin puntuación, completamente libre, pleno de imágenes fosforescentes, aun cuando no han encontrado un estilo propio.

Pero es en *Residencia en la tierra* (1931) donde Neruda consigue un primer logro consistente: el verso sigue siendo libre pero con puntuación y pausas, persiste la presencia de una gran osadía metafórica y de símiles contrastantes, donde consigue un estilo definitivamente personal. En todos los poemas se experimenta como una vibración sonora, con cláusulas precisas, encabalgadas, zurcidas con un hilo sonoro asombroso:

como cenizas, como mares poblándose
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz
teniendo ese sonido ya aparte del metal
confuso, pensando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordados o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.
("Galope muerto")

Los más celebrados poemas de Neruda se hallan quizá en este libro: "Arte poética", "Tango del viudo", "Sólo la muerte", "Walking around", "Entrada a la madera" y otros que definen significativamente ya la voz del poeta:

Tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría
un oído que nace, una angustia indirecta
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios

y hay un olor de ropa tirada al suelo y una ausencia de flores
(…)
("Arte poética")

Los versos citados pertenecen a un "Arte poética" que no se parece a ninguna otra escrita antes, pues nos hace una declaratoria directa de cómo debe hacer el poeta su poema; se convierte en una sola elipsis, en una imagen sugerida o abstracta de lo que debe responder su propia poesía. En una segunda edición de *Residencia en la tierra* (1935) se insiste en este mundo complejo, apretado de cosas y de sentimientos dispares que a primera vista luce caótico, pero más bien es fragmentario, yuxtapuesto, huidizo y simultáneamente envolvente.

En *Tercera residencia* (1947) la temática es otra: la guerra civil de España (1936), donde descuellan los poemas "Himno a las glorias del pueblo en guerra", "Reunión bajo las nuevas banderas". Tales poemas anuncian con precisión cuál va a ser el talante épico de nuestro poeta, su dominio de la historia y su recreación en el texto, lo cual va definir después una de las líneas mayores de *Canto general* (1950). Este libro viene ser otra de sus obras esenciales, pues nos muestra de modo cabal las posibilidades del lenguaje nerudiano: encabalgamiento de cláusulas para mezclar materias disímiles, síntesis de lo heterogéneo, de lo desintegrado y aún de lo caótico en un verso libre, narrativo, que describe y pinta a la vez que reflexiona, metaforiza y desnuda, que mezcla elementos dispares contra cualquier voluntad purista, que cambia de libro en libro buscando diversidad de abordajes temáticos, y puede pasar del ensimismamiento y la contemplación al exteriorismo; de la ruina a la construcción ideal de mundos; arropa constantemente con un ritmo atropellado y una respiración agotadora, como un manantial de palabras manando y buscando su cauce por cualquier vertiente. Hay quienes lo han visto como una construcción cosmogónica de América; otros, como una épica de los emblemas y símbolos americanos; acaso como la empresa poética más ambiciosa que se haya realizado acerca del Nuevo Continente, sus luchas, sus batallas, sus mitos, sus emblemas y también

sus símbolos que trasuntan la esperanza de nuestros pueblos de la América Hispana, de nuestros pueblos indo y afroamericanos, ahora llamados nuestroamericanos, empresa que invita a una reflexión sobre nuestro pasado, pero también sobre nuestra circunstancia actual y nuestro devenir.

El fragmento más célebre de *Canto general* es probablemente "Alturas de Macchu Pichu". Se trata, en efecto, de una descripción admirable del monumento inca:

> Alta ciudad de piedras escalares
> por fin morada del que lo terrestre
> no escondió en las mordidas vestiduras.
> En ti, como dos líneas paralelas,
> la cuna del relámpago y del hombre
> se mecían en un viento de espinas,
> madre de piedra, espuma de los cóndores.
> Alto arrecife de la historia humana.
> Pala perdida en la primera arena.
> (…)

Otros poemas de este libro como "Lámpara en la tierra" —que celebra la vida americana en 1400— y "El gran océano" hablan soberbiamente de esa capacidad que posee Neruda para llegar a la minucia, al detalle, con su voluntad de describir el movimiento de las cosas como si se estuviesen produciendo en el momento de la lectura.

Pero hemos dicho ya que Neruda es un poeta de contrastes, que gusta de ponerse a prueba. Y es así como él asume los libros que son como una antítesis formal de *Canto general*, tales como *Odas elementales* (1954) y *Nuevas odas elementales* (1955). Aquí el poeta se detiene justamente en lo contrario: lo sencillo, lo cotidiano, y lo hace ironizando la función clásica de la oda, para ponerla al servicio de un canto a las cosas, a los objetos, los elementos, a los estados de ánimo: desde una oda al aire libre, a una alcachofa o a una bicicleta; u odas a fenómenos tan dispares (en este caso casi insólitos para ser cantados) como la crítica o la envidia.

Las *Odas* varían en extensión: las hay extensas —como la dedicada a la envidia, todo un tratado en verso— o breves como la “Oda a la flor azul”. Los versos de las odas suelen ser lacónicos -—hasta de una sola palabra— y poseen una libertad expresiva extraordinaria: narran historias o sucesos, hacen crónica, cuentan, cantan, celebran o entristecen, —o hacen todo ello junto— pero con un factor común: la fluidez, el ritmo poético sostenido y sobre todo la cadencia natural hacia los elementos en íntimo contacto con la experiencia humana. Cualquiera de estas Odas pudiese ilustrar ahora lo que digo:

Yo escribí cinco versos
uno verde
otro era un pan redondo
el tercero una casa levantándose
el cuarto era un anillo
el quinto verso era
corto como un relámpago
y al escribirlo
me dejó en la razón su quemadura
(…)
(“Oda a la crítica”)

Tres libros de odas escribió Neruda, para luego componer un *Estravagario* (1958). Palabra inventada que llega con reminiscencias de extravagante. Contiene poemas de tono existencialista, confesional. El Yo poético es torrencial y dividido, terrenal y diseminado, pertenece la naturaleza, aunque reflexiona hacia adentro también, se inquiere sobre un lugar en el mundo y desperdiga su canto por todos los caminos, en acabados poemas como “Pido silencio”, “Vamos saliendo”, “Aquellos días”, “Adiós”, “París”, “No me hagan caso”. En este libro Neruda se cumple como poeta viajero, desandador de geografías. En el aparte intitulado *Navegaciones y regresos* vuelven las odas (a las cosas, al gato, a la campana). A mí me gusta especialmente la “Oda al gato”, me parece una joya. Cito brevemente un fragmento de éste:

Oh pequeño
Emperador sin urbe
conquistador sin patria,
mínimo tigre de salón, nupcial
Sultán del cielo
de las tejas eróticas,
el viento del amor
en la intemperie
reclamas
Cuando pasas
pasas
cuatro pies delicados
en el suelo,
oliendo
desconfiado
de todo lo terrestre
porque todo
es inmundo
para el inmaculado pie del gato
(…)

Repaso sus *Cien sonetos de amor, Las piedras de Chile, Cantos ceremoniales, Plenos poderes, Memorial de Isla Negra, Las manos del día, Aún, Fin de mundo, Defectos escogidos, El mar y las campanas, El corazón amarillo* y otros poemas suyos presentes en una selección antológica de su obra; le veo en fotos con amigos entrañables, con Rafael Alberti, con su mujer Matilde Urrutia, en aquellos años sesenta y setenta. Recibiendo el Premio Nobel en 1971. Evoco la publicación de sus memorias *Confieso que he vivido,* una delicia de lectura que disfruté por aquellos años ochentas. Recuerdo a Vicente Gerbasi y a Salvador Garmendia hablando sobre él en bares de Caracas. Vicente le imitaba con humor mientras recitaba su poesía. Es claro, por ejemplo, el influjo de *Tentativa del hombre infinito* en el poema *Salamandra*, de Octavio Paz. Solíamos compararlo con Whitman, por su libertad de espíritu.

Reconocemos en Neruda a un poeta mayor, donde no hay contradicción entre reflexión y celebración, entre libertad y compromiso, entre fugacidad y permanencia. Lo leo sin pasiones preconcebidas ni filosofías previas y puedo valorarlo más, le disfruto en su lágrima o su sonrisa, sin que sea imprescindible hacer alardes conceptuales ni reflexiones anteriores a la poesía, digamos, sin que sea necesario acudir a su credo comunista o a su posición ideológica, aunque éstas posiciones de hecho le ennoblecieron aún más en el ejercicio de su humanidad.

De su breve libro *Aún*, publicado el año 1969 y que leí en 1970 en una edición española cuando yo contaba apenas veinte años, releo aquel bellísimo poema segundo:

Cada uno en el saco más oculto guardó
las alhajas perdidas del recuerdo,
intenso amor, noches secretas o besos permanentes,
el trozo de dicha pública o privada.
Algunos, retozones, coleccionaron caderas,
Otros hombres amaron la madrugada escarbando
Cordilleras o témpanos, locomotoras, números.
Para mí la dicha fue compartir cantando,
alabando, imprecando, llorando con mil ojos.
Pido perdón por mi mal comportamiento:
no tuvo utilidad mi gestión en la tierra.

Esa inútil utilidad del poeta, su breve paso terrenal, su residencia cósmica en la tierra, cantando: hice este texto mío durante mucho tiempo, como si fuese mi arte poética personal, y encuentro al cabo de los años que lo puedo hacer mío, *aún*.

Neruda fue cumpliendo su existencia poética en diversos países, hasta volver a su Chile natal, a su Isla Negra, adonde estuvo resistiendo hasta conocer la humillación personal, cuando su casa fue mancillada por los funcionarios de un régimen militarista depredador de lo humano y lo justo, de esos que tan*to* daño han hecho a las causas democráticas y liberadoras de la América Latina.

Me place invocar su figura en el homenaje perpetuo que se le hace a su obra y a su figura en tantas partes del mundo,

rememoro aquel día de mi visita a su casa de Isla negra, y a su tumba donde yace frente al mar al lado de amada Matilde, allá en la costa chilena (por donde pasé también a visitar la tumba de su compatriota, el gran Vicente Huidobro) y he extraído de esta nueva lectura de sus páginas un halo de brisa refrescante, como de un limpio manantial de agua cristalina de donde bebemos los frescos sorbos de su poesía de alto vuelo. Ella perdurará, seguro estoy, en la memoria de quienes saludamos el día y la noche, la mañana y la tarde de la vida con un gesto de esperanza en la palabra. [2004]

Vigencia de Arturo Uslar Pietri, *De una a otra Venezuela*

A veces los escritores se acercan a nosotros por las vías más inusitadas, donde el azar juega un papel fundamental. Cayó en mis manos hace poco —sin estarla buscando— una nueva edición 1 de *Las lanzas coloradas* (1931), la primera novela de Arturo Uslar Pietri, que éste concluyó en Paris en 1930, cuando apenas tenía veinticuatro años. La releo ahora después de mucho tiempo y me atrapa con su osadía formal y su concepción enteramente novedosa —para nosotros, los venezolanos— del hecho novelesco. Entiendo ahora cómo para su época esta obra significó poco menos que una revelación, teniendo un lugar principalísimo entre un grupo de novelas escritas por autores tan relevantes como Rómulo Gallegos, Ramón Díaz Sánchez, Enrique Bernardo Núñez, Guillermo Meneses o Miguel Otero Silva. Destaca *Las lanzas coloradas* por la osadía de su escritura vanguardista, sus diálogos extraordinarios, sus símiles y metáforas atrevidos y una técnica narrativa donde se advierte una original perspectiva para abordar hechos históricos considerados importantes —como la guerra de Independencia— o sus personajes protagónicos, poniendo antes énfasis en tipos que alguien pudiera considerar secundarios, en este caso peones o capataces de hacienda, gente rasa de pueblo que hubiese podido pasar desapercibida por parte de cualquier historiador, es justamente la que interesa a Uslar Pietri para estructurar su narración. Presentación Campos es capataz de la hacienda en "El Altar" regentada por Fernando Fonta, individuo en pleno proceso de formación intelectual, en busca de una educación que le permita comprender los ideales políticos y filosóficos de su lucha por la libertad y la independencia. Dice

Uslar en esta novela que por primera vez los criollos "sentían el trágico gusto de la guerra". Fernando, su amigo Bernardo, su hermana Inés y muchos otros personajes son aquí no secundarios, sino complementarios en esta historia narrada desde abajo, desde los sentimientos del pueblo, desde lo que experimenta la gente considerada inculta, pero que siente al país con su fuerza primitiva y casi salvaje. La naturalidad en los diálogos de los soldados, la descripción de batallas y de sentimientos profundos —tanto los personales como los sociales—son a mi entender, determinantes para la historia de la moderna novela venezolana. En cuanto a verosimilitud realista y fuerza en el dibujo de personajes y diálogos certeros, esta novela de Uslar resulta tan vigorosa como cualquiera de Gallegos, aunque la comparación parezca forzada. Uslar logra transmitir en esta obra un sentimiento noble y genuino, la fuerza de la lucha popular más que sus ideales civilizatorios, filosóficos o intelectuales. Presentación Campos es un personaje recio, como pocos en nuestra narrativa. Alternando con ésta, se halla la figura de José Tomás Boves (Uslar mezcla aquí de modo magistral personajes ficticios con personajes históricos reales) que debía ser una suerte de contrafigura, resulta aquí una presencia que moviliza la acción bélica y la hace más verosímil, logrando insuflar a la obra una mayor potencia.

Los diálogos en esta novela son sencillamente extraordinarios, plenos de venezolanismos que le imprimen aún mayor gracia y naturalidad; las descripciones del paisaje, la acción de las batallas in crescendo, dotan a la historia de un verdadero suspense, lo cual se logra hasta el final del libro, sin que el lector pueda abandonar su lectura. Con Uslar ocurre lo que con otros genios natos: logra una obra maestra con una ópera prima. No se detiene en su busca de personajes históricos, aunque estos no sean tan distintos a los de su novela inicial, tal ocurre en su segunda novela, inspirada en la figura del tirano Lope de Aguirre, *El camino de El Dorado* (1947); luego en 1976 cumple un texto más logrado en *Oficio de difuntos* (1976), tomando como puntos centrales de referencia a las figuras del padre Carlos Borges y Juan Vicente Gómez para tejer una trama repleta de insidias y sospechas, que muchos han considerado el germen de la novela de los dictadores

latinoamericanos. Arriba, finalmente, a otra obra maestra: *La isla de Róbinson* (1981), basada en la vida del gran maestro venezolano Simón Rodríguez.

No resultó sencillo para los narradores de esa generación ubicarse en relación a los movimientos literarios imperantes entonces. Después del criollismo y el costumbrismo, que reaccionaron con fuerza contra el modernismo y el romanticismo, estaban el naturalismo y el realismo, la fantasía pura, las vanguardias (surrealismo, dadaísmo, cubismo, creacionismo) y los distintos verismos, incluyendo a la llamada "novela histórica". De modo que escritores como Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, que vivían por entonces en París y compartían tertulias con Uslar Pietri en bares y cafés, un buen día decidieron llamar "realismo mágico" o "realismo maravilloso" a sus producciones para diferenciarlas del resto de los realismos al uso, haciendo énfasis en sus peculiaridades americanas, sus mitos, sus leyendas e historias mestizas, y después de todo no les fue tan mal, pues el término logró ser convertido en una suerte de categoría que permitió a no pocos críticos literarios tejer pormenorizadas teorías. Alejo Carpentier salió definiendo "lo real maravilloso americano" en el prólogo de uno de sus libros, y de ahí en adelante proliferaron los trabajos críticos sobre el tema. El asunto se extendió hasta las obras de escritores como Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, con no pocos desaciertos. Poco a poco, Uslar fue urdiendo una obra sostenida en el terreno narrativo y ensayístico, donde el tema histórico es predominante.

Sale a relucir aquí el tópico de la llamada novela histórica, que tantas ambigüedades y desatinos ha suscitado en la discusión sobre la ficción contemporánea, habida cuenta que trabaja con personajes ya dados, por lo cual es aún más arduo otorgarles una dimensión imaginaria que funcione para el arte de la ficción narrativa. Por ello quizá me inclino luego más por los cuentos de Uslar, dotados de una mayor libertad y frescura, y menos apegados a la constatación verosímil de lo documental. Tal oficio se cumplirá en su cuentística desde *Barrabás y otros relatos* (1928), *Red* (1936) o *Treinta hombres y sus sombras* (1948) hasta *Los ganadores* (1980), Uslar cumple en este sentido una labor que ha

permitido considerarle —al juicio de mi profesor Domingo Miliani— un renovador del cuento venezolano, lo cual ciertamente fue, al menos durante la primera mitad del siglo veinte. Con los vívidos personajes de sus relatos breves, el escritor logró transmitir un mensaje de auténtica venezolanidad, pues éstos se encuentran identificados plenamente con sus paisajes y entornos, pero también con sus luchas personales y colectivas. No hay en las piezas cortas de Uslar tipos rebuscados o acciones postizas; la mayoría de sus cuentos están impregnados de fuerza vital: él les comunica, según sea el caso, el sentido de fragilidad, frustración o derrota; esperanza, alegría, o voluntad de lucha como pocos narradores lo han logrado en el país, y eso hay que reconocérselo por encima de todo, incluso por encima de tantos homenajes oficiales, fastos, premios o reconocimientos públicos.

Aprovecho aquí la ocasión de hacer una infidencia personal sobre Uslar. En mi juventud lo percibí como a un personaje omnisapiente: político, estadista, historiador, catedrático, orador, expositor, filósofo, poeta, novelista, cuentista, periodista, editor, moralista, hombre público de presencia constante en los medios, lo cual a la larga daba la impresión de constituir aquello que los marxistas llamaban un “intelectual orgánico”, y más bien se parecía a un hombre de vocación universalista, un humanista. Me costó mucho sobreponerme a aquella imagen omnisapiente y omnipresente, que a la postre me producía cierto rechazo. Luego, cuando decidí visitarle, constaté que su presencia era tan imponente que costaba llamarle Uslar o Arturo a secas, había que dirigirse a él como “doctor Uslar” o “don Arturo”. En verdad era un hombre afable, afectuoso y de fácil palabra, un caraqueño cabal. A veces leemos sus ensayos históricos sabiendo de antemano lo que contienen, pero están escritos con una prosa tan diáfana y elegante —la mejor prosa ensayística nuestra, creo, junto a la de Mariano Picón Salas— quien ha dicho de él: “El escritor culto, dueño de su instrumento, parece renunciar a su lo demasiado hecho y lo demasiado refinado y se acerca a ese maravilloso momento palpitante en que todo es leyenda, en que el mundo inexplicable parece envuelto en magia y sorpresa(…) Es un joven y válido maestro en cuanto los objetos se despojan en él de lo accesorio o

se rescatan del caos para que advirtamos la esencia de su hallazgo. La errancia fantástica está cargada en Uslar Pietri de pensamiento e inteligencia".

En mi juventud también escuché con mucha atención sus excepcionales programas televisivos *Valores humanos*, de los cuales aprendí mucho, y donde Uslar hacía gala de una gran amenidad, exponiendo todo tipo de temas; luego comentábamos los amigos en cafés y bares que Uslar era dueño de una cultura "monstruosa". Al parecer, en el Canal estatal donde Uslar hacía sus brillantes alocuciones, un técnico o cineasta muy "culto" los borró de la memoria de la computadora pulsando un botón, porque éstos ocupaban mucho espacio.

Tal manejo excepcional de las referencias culturales e históricas de Occidente están presentes en una curiosa antología, que fue determinante en mi formación juvenil, titulada *Sumario de la civilización occidental* (1962)iv13, una selección que hace Uslar de textos seculares o escritos por figuras capitales de la cultura occidental en apenas 280 páginas, desde la Biblia y Homero hasta Jean Paul Sartre. Las notas que realiza a cada texto son tan claras e impactantes y el prólogo tan conciso y revelador, que a esta antología la tuve como una joya del género y como modelo para mis posteriores trabajos en este campo.

También, por encima de esto, se halla la reflexión de Uslar Pietri sobre el país, que no cesó nunca. Ahora mismo, recuerdo con alegría el par de ocasiones en que le visité en su residencia de La Florida, en Caracas. En otra oportunidad asistí a la presentación de una edición en Monte Ávila, en 1995 de su libro *Letras y hombres de Venezuela,* donde participé leyendo un texto alusivo a esta obra, cuando ese sello editorial estaba dirigido por el profesor Alexis Márquez Rodríguez. En su acogedora casa poblada de libros le entrevisté para una revista, y en esa oportunidad me obsequió y dedicó varios libros suyos: su novela *La visita en el tiempo* (1990) y sus volúmenes de ensayos *Godos, insurgentes y visionarios* (1988) y *De una a otra a Venezuelav 14 ("Para Gabriel Jiménez Emán, con la cordial simpatía de su lector Arturo Uslar Pietri, Caracas, 1998",* se lee en la dedicatoria*)* donde aborda diversos tópicos históricos, económicos y sociales. De

éste último quiero hablar en esta ocasión, por considerar que los asuntos allí abordados tienen plena vigencia.

La primera edición de *De una a otra Venezuela* es de 1949; sus artículos fueron escritos en los años inmediatamente anteriores (1947 y 1948) y se hallan agrupados en cuatro secciones: Petróleo, Población, Educación y un Apéndice variado donde, entre otras cosas, aborda las divergencias políticas y la llamada Revolución (yo a esta palabra aquí la pondría entre comillas) de 1948 y de nuevo, el "peligro" del petróleo, con plena vigencia hoy. En la edición de 1985 Uslar Pietri agregó un Epílogo con tres artículos: "Venezuela hoy", "Profecías de lo obvio" y "La era del parásito feliz", donde intenta contemporizar sus ideas de aquel entonces. Lo curioso es que tales ideas, a la fecha actual (2016, cuando se cumplen 110 diez años del nacimiento del escritor) están actuales, esta vez desgraciadamente, pues Uslar viene advirtiendo desde hace mucho acerca del mal manejo de los recursos económicos de la nación. Nos dice que, de ser Venezuela uno de los países más pobres de América desde su descubrimiento, catorce generaciones vivieron en tal pobreza y una sola en la opulencia, debido esto último al descubrimiento del petróleo. Desde entonces los recursos del país, emanados de esa riqueza petrolera, se fueron en un consumo improductivo. Diecisiete veces creció el precio del petróleo, y en una proporción ilimitada todos los gobiernos se lanzaron a dilapidarla. En palabras del propio Uslar: "Mientras los precios del petróleo aumentaban en galopante sucesión diecisiete veces, la capacidad de gastar se abría sobre perspectivas aparentemente ilimitadas. Se gastó todo lo que el petróleo proporcionaba con dinero y aún más, pues se acumuló una deuda pública muy alta y totalmente injustificada (…) La misma alza de los precios provocó que los países industriales que dependían vitalmente de esa fuente de energía para su prosperidad, tomaran medidas defensivas. Hicieron inteligentemente todo lo que estuvo a su alcance para reducir el consumo y además para sustituir el petróleo por otras fuentes de energía. El resultado fue una reducción importante del consumo mundial y por consiguiente de las posibilidades de exportación a altos precios (…) Habrá que gastar menos, que importar menos, el bolívar ha dejado de ser

una moneda fuerte para sufrir un descenso importante de su poder adquisitivo en un sistema difícil de cambio controlado. Todo esto significa un difícil reajuste que requerirá grandes esfuerzos y mucho tino para poderlo llevar a cabo de una manera razonable y aceptable para todos. (…) Se ha producido un tiempo difícil para el que el país no estaba preparado ni material ni psicológicamente. Van a producirse grandes desajustes en el nivel de vida, en la producción, en el abastecimiento y en el empleo (…) la nación tendrá que producir más, que importar menos, que administrar con más sentido del rendimiento y el ahorro. Habrá que contar más con el trabajo propio que con el providencial subsidio del petróleo."

Tal texto parece, en verdad, haber sido escrito en un diario de esta mañana.

Más adelante, en "Profecías de lo obvio" nos dice: "La fiesta no puede seguir porque vamos a desembocar en una catástrofe. Venezuela vive desde hace tiempo una situación crítica. La fiesta no puede seguir porque, fatalmente, sino la modificamos nosotros voluntariamente en este momento, un buen día se va a acabar la manera de seguir la fiesta y vamos a desembocar en una catástrofe."

En el tercer artículo, al inicio de "La era del parásito feliz" anota: "Venezuela está en crisis. Las bases y los supuestos sobre los cuales hemos levantado la situación aparente del país han revelado su inadecuación y su incapacidad para continuar sosteniendo un proyecto nacional en gran parte irracional y falso. La terrible sacudida de la devaluación ocurrida en febrero de 1983 puso al descubierto la desproporción creciente e insostenible entre nuestros niveles de gastos y nuestra efectiva capacidad de producir riqueza. En la última decena de años, en la abundancia fantasmagórica de los petrodólares, se formó una mentalidad casi mágica de la riqueza y un estilo de vida y de gobierno que era absolutamente insostenible desde todo punto de vista y que tenía que desembocar en un trágico encontronazo con la realidad, para el cual no estábamos preparados en ninguna forma y del que, todavía, no tenemos una noción válida de la magnitud y de los riesgos que representa, ni mucho menos de los importantes sacrificios y rectificaciones que exige e impone a todos los

venezolanos (…) Una errada política laboral, paternalista y con fines politiqueros, llenó de burocracia inútil y la corrupción. No se necesitaba capital, ni antecedentes de experiencia, para lograr un contrato jugoso con el Gobierno; todo era asunto de conexiones políticas y comisiones cuantiosas. Una errada política laboral, paternalista y con fines politiqueros, llenó de burocracia inútil las innumerables dependencias que el Gobierno creaba y mantenía, el volumen de trabajadores doblaba o triplicaban, con inmenso daño de la eficiencia y de los costos, las necesidades reales de mano de bra en empresas y servicios del Estado. No sólo era una política de insostenible derroche, sino del fenómeno del ocio y de la irresponsabilidad del trabajador."

Cualquier parecido con la realidad actual de nuestro país, subrayamos nosotros, *no es mera coincidencia.*

También conserva una esperanza: "El Estado venezolano no puede seguir siendo el San Nicolás pródigo que otorga dádivas, empleos y subsidios sin medida; los hombres de empresa no pueden hacer sus cálculos de beneficios sobre la protección y la manirrotez ilimitada del Gobierno, sino sobre la realidad de la capacidad de producción y de consumo del país; los trabajadores, por su parte, tienen que entender que su posibilidad de alcanzar mejoras no depende ya de la generosa intención de los políticos, sino de su real capacidad de producir riqueza por medo del trabajo eficiente."

Esto parece escrito para describir la lamentable situación de hoy. Uslar, en su profunda preocupación de venezolano, se lanzó a ventilar estas ideas públicamente. Gobierno tras gobierno fueron desoídas en lo fundamental. Luego de la natural debacle adeco-copeyana, que motiva a Uslar hacer estas observaciones, agrego, el gobierno de Hugo Chávez trató de poner freno a ello, sin lograrlo, pues esencialmente el esquema del rentismo petrolero se continuó aplicando, pese a las sucesivas alarmas que Chávez hizo para intentar cambiar el estado de las cosas, a través de un sistema menos dependiente del capitalismo internacional, y con mecanismos eficaces de producción de bienes. El líder bolivariano intentó alianzas estratégicas con países del sur usando otras formas de lucha política, las cuales no convinieron a las poderosas

empresas trasnacionales que manejan los bienes de consumo de países dependientes que, como Venezuela, venden su petróleo a cambio de productos importados. De paso, los empresarios criollos siguen dependiendo de las divisas del Estado para poner a producir sus empresas, y cuando ven que ya no obtienen el mismo nivel de ganancias, señalan al gobierno como responsable de sus pérdidas. Una situación similar a ésta es la que actualmente enfrenta el país en la actualidad y la que padece el pueblo venezolano: una catástrofe económica de la magnitud como la descrita y prevista por Uslar. Hoy parece no existir en Venezuela una voluntad empresarial que impulse los necesarios cambios en esta dirección. Muchos trabajadores de la empresa privada siguen engañados por intereses foráneos, pese a las buenas intenciones que pudieran tener los mandatarios de los últimos tres lustros; nos encontramos atascados dentro de una política facilista de dádivas, burocracia y corrupción heredada de décadas anteriores.

Habrá que oír en algún momento las palabras de Uslar Pietri, y poner en práctica colectiva las ideas de este gran venezolano. Nos las planteó con suma claridad en la encrucijada de una profunda preocupación por un país que, como el nuestro, tiene el recurso humano suficiente para lograr un avance sustancial, en el camino hacia su independencia económica, social y cultural. [2016]

Ludovico Silva: ensayos para una poética

Siempre he pensado que escribir sobre poesía es uno de los ejercicios más exigentes de la literatura. Siendo la poesía el más elevado de los lenguajes; siendo ella misma uno de los supremos modos de captación del mundo, y la palabra escrita el instrumento para fijar la expresión que la comporta y constituye, recoge en sus signos los ecos de las voces pronunciadas o habladas, la poesía es un lenguaje de lenguajes, acopia ecos del mundo y los siembra en la página frágil de un libro, y desde esa fragilidad emite sentidos, revela ausencias, urde memoria, registra sueños y expectativas humanas, sintetiza vocablos buscando recuperar el tiempo que fluye, la sensación huidiza, la idea que germina.

Siendo así, la poesía requiere de un metalenguaje que la interprete desde su misma raíz, aporte ciertas claves para acercarla al dominio de la razón. No para explicarla o analizarla aplicándole un método, sino para meditarla en su vibrar interno, en su savia recurrente.

En América Latina, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, José Lezama Lima, Cintio Vitier o Saúl Yurkievich han sido algunos de sus mejores intérpretes. En Venezuela, Fernando Paz Castillo, Mariano Picón Salas, Juan Liscano, Elisio Jiménez Sierra, Guillermo Sucre, Ludovico Silva, Eleazar León, Ennio Jiménez Emán, Armando Rojas Guardia o César Seco poseen un don para acercarse a ella a través de la prosa de meditación. La preparación sensible e intelectiva del lector de poesía debe ser vasta, pues se nutre de todas las formas de la literatura y luego las acrisola en una visión que toma en cuenta el conjunto de la cultura, pues la poesía a su vez ha tomado elementos visuales, musicales, plásticos, arquitectónicos, cinematográficos,

sinestésicos, míticos, simbólicos, históricos, alegóricos y hasta patológicos y los pone al servicio de su tronco nutriente, para generar luego las ramas y las hojas, las flores y los frutos de ese lenguaje humano de la poesía, que se alimenta de paisaje, de olor, gusto y tacto pero también de idea, de meditación y contemplación de la especie: desea dejarlos de nuevo allí, vivos, llenos de latidos imperecederos.

En Venezuela, uno de los más consecuentes meditadores de la poesía fue Ludovico Silva. En periódicos, revistas, programas radiales, clases universitarias, Ludovico siempre estuvo atento al latido de la poesía en Venezuela y el mundo. Lector y estudioso de los grandes poetas europeos, y afanado de leerlos en sus lenguas originarias —griego, latín, alemán, francés, italiano e inglés— las cuales aprendió joven en sus andanzas y estudios por Europa para degustarlas mejor. Frecuentó ideas de clásicos griegos y latinos desde Homero, Virgilio, Tácito, Platón o Aristóteles, hasta filósofos y poetas alemanes e ingleses como Goethe, Schiller, Keats, Blake, Mallarmé o Wilde, y de norteamericanos como Edgar Allan Poe y Walt Whitman. Ludovico se fue alimentando de un conjunto de ideas sobre poesía que arrancan desde la antigüedad clásica, pasan por la Edad Media, el Renacimiento, el Clasicismo y el Romanticismo para al fin desembocar en lo que hemos dado en llamar Modernidad, uno de cuyos fundadores es Charles Baudelaire, y cuyo poema, "*Correspondencias"* sirve de aperitivo al libro que merece ahora nuestro comentario, *Teoría Poética* (Editorial Equinoccio, Colección Papiros, Ensayo, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2008) cuyo prólogo, compilación y cronología le debemos a Edda Armas.

Edda se dio a la tarea de recoger una buena cantidad de artículos de Ludovico localizados en revistas, libros y en el archivo del escritor hasta ahora inéditos, cedidos por la Dirección de la Fundación que lleva su nombre, aglutinados todos en el espíritu de reflexión sobre el fenómeno poético, lo cual no significa que constituyan una teoría poética unificada o sistemática; apuntan antes hacia preocupaciones estéticas fundamentales de este escritor.

Resulta curioso que un marxista convencido, un humanista preocupado por asuntos de economía política, ideología y plusvalía, y en dilucidar conceptos filosóficos, haya tenido una constante inclinación hacia la estética, la música, la pintura y la indagación en el pluriverso de la poesía por más de treinta años constantes.

Teoría Poética nos coloca frente a unos textos organizados en seis partes. La primera de ellas, "*Las misteriosas correspondencias",* está compuesta por un texto inédito que tiene como centro el ya mencionado poema de Baudelaire "Correspondencias", a través del cual Ludovico intenta asomarse "al vasto y enigmático mundo de la creación poética", y es elegido como "puerta ideal y concreta" de esa aventura reflexiva como herramienta o "manera de penetrar el mundo universal y general de la teoría poética a través del análisis de un poema concreto", el cual es inspirado por la memoria de uno de los profesores que Ludovico más admira y cita a lo largo de sus escritos: Hugo Friedrich. Tanto Friedrich, autor del célebre libro *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, así como su discípulo alemán Ernest Robert Curtius, autor de otro libro de decisiva influencia en Ludovico: *Literatura Europea y Edad Media Latina,* son frecuentemente citados por nuestro poeta, quien nos dice que Friedrich suministraba a su alumnos en sus cursos de poesía copias de algún poema significativo, para desde ahí emprender el estudio formal y profundo del texto, en procura de su *punto nuclear* (*kernpunkt*), su "centro de gravedad, el punto por donde pasan y se entrecruzan y resumen todas las coordenadas de la pieza poética". Método que Ludovico denomina osadamente *inductivo*, y había sido empleado por Aristóteles en su *Organon,* y por Francis Bacon en su *Novus Organon,* el cual puede definirse como "un razonamiento de tipo probabilístico que parte de los datos de la experiencia", un razonamiento que se apoya en lo particular y asciende a lo general. Agrega Silva: "Este método pertenece, en sentido estricto, a la lógica, y en general al método científico, pero yo no veo ningún inconveniente en trasladarlo al campo de la teoría poética."

Prosigue nuestro autor ilustrando con ejemplos donde este método ha sido utilizado con suerte, haciendo la aclaratoria de que un poeta nunca nos propone “ideas concretas”. En este breve texto, que sirve de introducción al volumen, Ludovico abunda en momentos de la poesía europea —donde Hugo Friedrich nos muestra su lucidez para el análisis— partiendo de Edgar Allan Poe y su *Filosofía de la Composición*, y también de fragmentos de Mallarmé, Novalis, Villon o Nerval, apoyándose en citas de Sartre, Marcel Raymond, Ferdinand de Saussure, Miguel de Unamuno o Eduardo Azcuy para mostrar la eficacia de su método, hasta llegar incluso a Góngora, Garcilaso o Lope, teniendo siempre como centro al poema de Baudelaire “Correspondencias”. Remata Silva este primer ensayo apoyado en consideraciones alusivas a la espiritualidad, especialmente en San Juan de la Cruz, trazando las debidas correspondencias con otros poetas como Claudel, Rimbaud y finalmente el propio Baudelaire, por considerarlo una suerte de tutor moderno de estas ideas, de quien dice Curtius que es “una encrucijada, un momento climático”, es decir, “una culminación y una compuerta que se abre al futuro.”

De seguidas, el texto “*Homero”*, también inédito y ya anunciado en el primero, imprime una acabada coherencia a este comienzo. La importancia de este escrito radica en que actualiza el sentido del gran poeta griego, tomando en cuenta que “la épica es la raíz de toda Grecia y a la vez contiene el germen de toda la filosofía griega”. Aquí se apoya Ludovico en Werner Jaeger y su *Paideia,* y en Ortega y Gasset, sacando a relucir más adelante las respectivas diferencias derivadas de estas ideas, entre la *Ilíada* y la *Odisea*.

La parte tercera, “*La poesía, objeto enigmático”,* es asimismo un ensayo encontrado en un borrador manuscrito en un cuaderno, donde nuestro escritor intenta clarificar la naturaleza implícita del poema. Primero lo asocia a la partitura musical, objeto estético con unas características muy propias. Aquí vuelven los ejemplos: Dante, San Juan de la Cruz, Rubén Darío, Mallarmé y Jorge Guillén; este último afirma que “para Góngora, la poesía en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto

enigmático", es decir, un misterio por resolver. Agrega Ludovico: "La poesía es un enigma cuyo misterio no se resuelve nunca. Está en su esencia no resolverse." Al mismo tiempo se indica el peso específico de cada palabra en el poema, al entusiasmo riguroso y a la totalidad que éste implica.

En la cuarta parte tenemos "*Romanticismo y clasicismo: hacia la comprensión de la teoría poética occidental",* otro inédito de suma importancia. Ha tenido Edda Armas el tino de poner estos ensayos inéditos al principio del volumen, para así ganar la atención de lector, e imprimir coherencia a la serie. Una vez más, nos dice la compiladora, Silva reconoce que ha sido Hugo Friedrich quien le ha despertado la pasión hacia estos grandes movimientos del espíritu poético, donde se opone al tradicional contraste Romanticismo—Clasicismo, aludiendo, de paso, a la crítica de un modo bastante duro: "Ya la crítica —nos dice—no sabe qué hacer consigo misma; ni siquiera sabe si existe o no".

Aprovecho este detalle para puntualizar que Ludovico Silva nunca se consideró un crítico literario. En sus escritos siempre obró como ensayista, es decir, como un oportuno experimentador, dotando a su prosa de un sentido lúdico, de humor, y sobre todo de un estilo conversacional que la llena de frescura, de vitalidad, y la aleja de cualquier juicio autoritario o inflexible. Se trata de una prosa dúctil, casi musical, propia de un poeta; de un poeta, insisto, que tampoco ha alcanzado un reconocimiento pleno en su país, aunque es autor de más de una docena de libros donde destaca un tono desgarrado, dramático, de mucha carga existencial, y donde están presentes los fantasmas del delirio con las interrogaciones del existir, el impulso dionisíaco y celebratorio con el sentimiento autodestructivo, la desilusión ante la existencia con la alegría estética.

Hablé líneas arriba del clasicismo y el romanticismo, y cómo éstos han despertado más que una mera curiosidad en Ludovico: han despertado una pasión, y es esa pasión la que mueve buena parte de su voluntad investigativa, sobre todo cuando se refiere al rasgo que alienta al romanticismo literario alemán y su relación con la música. En ningún otro país como Alemania se ha dado una relación tan estrecha entre poesía y música. Cita el

ejemplo de Schiller y Beethoven en la *Novela Sinfonía*, y el fragmento inicial de la *Oda a la alegría* de Schiller, que Ludovico se atreve a traducir: "*En la divina chispa de los dioses / por el Elíseo cantan mis hermanas / y bebemos un trago de rubíes / para ensalzar tu cántico divino.*"

Luis Miguel Isava, uno de los editores literarios de *Teoría poética* nos dice, sin embargo, que esta traducción libre "se aleja bastante del contenido de los versos del original". Y es que Ludovico se arriesga a hacer las traducciones libres de varios de los poemas aludidos en el texto, excepto de *"Correspondencias"* que en un gesto de honestidad y humildad intelectual considera "imposible, o por encima de mis fuerzas", remitiéndonos a la "insuficiente y vaga" traducción de Eduardo Marquina. Por mi parte, me he atrevido a hacer una versión de este poema de Baudelaire en homenaje a Ludovico, que transcribo a continuación:

CORRESPONDENCIAS
Naturaleza es templo de vívidas columnas
A veces deja escapar sus confusas palabras
El hombre pasa y atraviesa bosques de símbolos
Que le observan con sus rostros familiares.
Como largos ecos de lejos confundidos
Dentro de una tenebrosa y profunda unidad
Vasta como la noche, o como esa claridad
Donde perfumes, colores y sonidos entre sí se responden
Y hay perfumes frescos como carnes de niños
Dulces como el oboe, verdes como praderas
Y de otros, corruptos, ricos y triunfales.
En una expansión de cosas infinitas
como el ámbar, el musgo, el áloe o el incienso
propician el trasvase de los sentidos y el espíritu.

Adereza Ludovico este capítulo con anécdotas de su vida juvenil en Alemania (en las pequeñas ciudades de Freiburg im Breisgau y en Offenbach) donde, para visitar a una novia suya, debía atravesar el pequeño pueblo donde vivía, por cuyas calles se dejaban ver los filósofos, entre ellos el gran Heidegger, a quien

Ludovico vio de lejos, distinguiendo en él "sus ojillos de zorro campesino".

Este capítulo tiene una doble peculiaridad. Por una parte, glosa varias concepciones de lo clásico a la luz de las obras de los teóricos alemanes Wellek y Warren y Ernest Robert Curtius, cotejándolas y dándole preeminencia a Curtius y a la tendencia de la filología románica, una escuela que se transforma en *la recreación auténtica de la teoría poética del occidente romanizado* (subrayado mío). Aclara aquí Ludovico que la filología no debe confundirse con la lingüística, y tampoco al romanticismo se le puede considerar una categoría.

Lo segundo, es la interpretación marxista oportuna que lleva a cabo Ludovico de la literatura en general y de la poesía en particular, haciendo la respectiva aclaratoria de no creer en ningún determinismo social o económico hacia las obras de arte, como pretenden presentarlo ciertos manuales superficiales de marxismo. Por más autónomos que pretendan ser el arte y el poema, nos aclara, son siempre el producto de una época. La contracultura, por ejemplo, va en contra de la ideología capitalista y sus intereses.

Roza brevemente aquí Ludovico la eterna disputa entre sociología, ideología y literatura, del marxismo y la lingüística estructuralista, haciendo alusión al tema de la ideología que ya abordó en libros suyos como *Teoría y práctica de la ideología* (1971) y *Teoría de la ideología* (1980), y el del humanismo y la contracultura tratados en *Humanismo clásico y humanismo marxista (*1983). El mismo Silva lo expresa de este modo: "Un sistema de representaciones idolátricas que tiene como finalidad específica, dentro de las sociedades donde hay explotación (todas hasta ahora) ocultar y justificar y idealmente lo idolátrico, pues no se trata propiamente de "ideas" sino de lo que Bacon llama "idola", ídolos, lo que realmente acontece en el seno material de la sociedad." Hace Silva un repaso por los sociólogos Wellek, Warren y Lucien Goldman, para dirigirse luego a los terrenos de la teología y la religión, especialmente a lo que él llama "revolución cristiana" encarnada en San Agustín, y en otros como San Anselmo y los filósofos racionalistas.

Ludovico se vale aquí de su vasta cultura para trazar analogías que lo conducen a Descartes, especialmente a sus obras *Los arcanos celestes* (1758) y *Del culto y el amor a Dios* (1747) que, según él, inauguran una nueva visión cristiana. Sigue Ludovico con William Blake, romántico satanista, cabalista, hermetista y medievalista, y también a Swedenborg y Holderlin. Pero es en William Blake donde Ludovico pone énfasis, tomando en cuenta las apropiadas traducciones de sus poemas titulados *Canciones de experiencia.* En este capítulo, como en ningún otro, Ludovico nos muestra sus cualidades de ensayista y de esteta, dotado de una gran erudición, pero esa erudición no estorba la lectura, no pesa, no discurre como la de un académico tradicional.

Los editores literarios de este volumen tuvieron el acierto de incluir el texto "*¿Qué es un mundo?",* que ya había sido anunciado por su autor en el libro sobre teoría poética que tenía pensado concluir. Los editores en este caso tuvieron el tino de respetar, según se registra en la nota a pie de página, el texto se titulaba "*Precauciones teóricas. Qué es un mundo y cuál es nuestro mundo actual"*, tachado luego con bolígrafo y sustituido con el título "Teoría Poética", al que tenía pensado colocar como título general de la obra. Dicho escrito tiene como núcleo la obra de San Agustín, y se inicia con el estilo propio del ensayo, juntando diversas razones antes de comenzar, o mejor, argumentaciones fragmentarias que nos llevarán, tanto a él como a nosotros, de paseo por este mundo poético de tantos autores con analogías (correspondencias), el cual conforma justamente el espíritu del ensayista, como si nos dijera: nada se sabe del todo, apenas se atisba o vislumbra, se tiene razón y no se tiene al mismo tiempo. Todo ello forma parte de la condición misma del ensayar. Sería prolijo enumerar aquí los numerosos ensayistas que le sirven de apoyatura para llevar a cabo su acercamiento a San Agustín, desde el poco conocido Francisco Sánchez, llamado El Brocense, hasta Goethe, Cervantes, Unamuno y otros, obrando como el mismo dice, con la debida "cautela teórica", por lo cual nos advierte: "Por el momento será mejor que echemos una mirada en perspectiva sobre lo que hasta ahora se ha venido entendiendo por mundo, o mejor

aún, sobre lo que objetiva y subjetivamente ha sido el mundo para los hombres de otras épocas.”

Son muchas las ideas manejadas por Silva en este capítulo —el más extenso del libro— para pretender glosarlos todos. Básteme tan sólo citar unas líneas contentivas de estas ideas, referidas a San Agustín: “Haber tenido que llegar a la superación dialéctica del viejo *kosmos* precisamente por haberse encontrado viviendo en una encrucijada histórica en la que iba envuelta toda su pasión de hombre de mundo, y al mismo tiempo toda su pasión de hombre de Dios.” Pasa luego el filósofo venezolano a revisar el pensamiento cristiano, la heterodoxia panteísta y el catolicismo, y a cotejarlos con el marxismo, valiéndose para ello de numerosas referencias literarias y filosóficas de Hegel, Sartre, Dilthey, Heidegger, Mario Bunge y otros, para desembocar finalmente en dos poetas cimeros de Europa que compartieron la visión augustiniana del mundo: San Juan de la Cruz y Dante Alighieri.

Yo no he leído en la filosofía ni en la estética escrita en Venezuela una reflexión de tales dimensiones conceptuales, como este acercamiento de Ludovico a las poéticas occidentales, teniendo como norte el pensamiento y la religión, la filosofía y la espiritualidad (que involucra a la fe) de una manera tan ecléctica y reveladora, en el intento de comprender lo que son los mundos, incluyendo el mundo de hoy. Al final del capítulo, una vez preparado el terreno para hacernos su revelación, Ludovico nos sumerge en las aguas del Dante, para salir de éstas empapado también de San Juan de la Cruz, y de una corte compuesta por Píndaro, Ovidio, Góngora, Valery, Mallarmé, Lorca, Vallejo, Guillén, y remojada de los misterios eleusinos griegos, hasta confluir en un poeta que constituye piedra de toque en cuanto aterrizamos en el mundo capitalista de hoy: Edgar Allan Poe.

El sufrimiento y martirio de Edgar Poe en el mundo capitalista de Estados Unidos revela la máxima hostilidad ante el mundo de los poetas. En este sentido, Carlos Marx nos dice en sus *Manuscritos* (1857) que en esa nación había llegado a existir el capitalismo en estado puro, una sociedad hostil a todo arte, y que la verdadera cultura dentro del capitalismo sería la contracultura, en abierto enfrentamiento al sistema. Toda esa conversión de la

cultura en mercancía o valor de cambio; esto es, en el capitalismo avanzado el arte está al servicio del capital y no al servicio de la cultura o la poesía. Vale la pena citar un fragmento breve alusivo a esto: "De suerte que la obra de estos artistas o poetas servirá tan sólo, por más hábiles o talentosos que puedan ser sus autores, para afeitar o decorar un poco el horrendo rostro de una sociedad basada en la explotación, la miseria de las mayorías, el hambre de los muchos, la agresión clasista…" Como excepciones, cita por supuesto a Poe, Oscar Wilde, Whitman y Baudelaire, haciendo las explicaciones pertinentes. Recomiendo leer sobre todo la reflexión que hace sobre Whitman, apoyada en un fragmento del *Canto a mí mismo*, el cual ha sido traducido por Jorge Luis Borges. Ludovico tiende aquí la mejor red del ensayista: no nos dice explícitamente qué es un mundo, sino cuáles son los mundos más conocidos: el mundo griego, el mundo helénico que se extiende hasta la romanidad, el mundo cristiano y el mundo de las filosofías orientales basadas en la disolución del Yo en un nirvana, la Nada de la Felicidad. Pero no nos esgrime ideas a modo de conclusión, dejando para el lector el trabajo de asimilar la noción del mundo o de los mundos.

En adelante, los ensayos que conseguimos pertenecen unos a volúmenes editados; otros fueron exhumados de los manuscritos que reposan en los archivos de la Fundación Ludovico Silva, y han sido referidos por sus compiladores como "copias al carbón en archivos del autor". Estos inéditos con carácter de primicia son: "*El espíritu de la música", "La secuencia eterna", "Tiempo y poesía", "Esquema de dos fuerzas", "Potencia latinoamericana", "Indefinición", "Evasiones", "Vida literaria"* y *"Falsedades estéticas"*. Los otros han sido escogidos de distintos volúmenes suyos (*Clavimandora, Belleza y Revolución, De lo uno a lo otro, Filosofía de la ociosidad*). El primero de ellos, "Elogio de la locura poética", fue tomado de *Filosofía de la ociosidad* y constituye un capítulo en sí mismo, mientras que el resto compone el capítulo intitulado *"Papeles de Ludo: construyendo el arte de la teoría poética o Breve Manual para talleristas"*, en el cual, además de los inéditos mencionados, se aprecian los siguientes. "*Las palabras", "La palabra poética", "La poesía y el Yo",*

"Sobre poesía y razón", "Intuición y conciencia en poesía", "Signo y significado en poesía", "Formas poéticas", "Más difícil que hacer un buen soneto", "Rima pobre y pobre rima", "Pensar la poesía", "Vivisección de la poesía", "Sobre el esoterismo", "Cómo se hace poesía histórica", "Poesía concentracionaria", "Piedras antiguas" y "*Edades perdidas"*. Todos estos escritos son de corta extensión, pero no carece ninguno de la agudeza propia de Ludovico, de su capacidad de ver más allá, de visionar y buscar nuevas posibilidades y contextos para la poesía, sólo que del modo sintético del artículo o la crónica, siempre con ese sabroso tono conversacional de la fluidez de lo hablado. Unos son comentarios de libros específicos (como son los casos de los trabajos sobre Vicente Gerbasi, Ramón Palomares, Alí Lameda, Aníbal Castillo o Sergio Mondragón) pero también hay otros que abordan el fenómeno poético contextualizándolo en el momento en que se produce, como corresponde a la publicación periodística de donde provienen originariamente, aunque se encuentren luego en volumen. Uno de estos volúmenes, acaso el más profuso (747 páginas) es *Clavimandora* (que me tocó prologar en 1992 para la Academia Nacional de la Historia) o *Filosofía de la ociosidad*, editado por la misma Academia en 1987. También, tanto *Belleza y Revolución* como *De lo uno a lo otro,* están compuestos por artículos publicados en periódicos y revistas.

Son diversos los enfoques de estos ensayos, y el lector se acercará a ellos de acuerdo a sus intereses estéticos. Me han parecido reveladores varios de estos trabajos inéditos, como son los casos de "*Esquema de dos fuerzas", "Tiempo y poesía", "Potencia Latinoamericana"* y "*Vida literaria"*. La verdad es que la visión de Ludovico en estos artículos no ha perdido un ápice de vigencia; me atrevería a decir que la ha ganado, en el estado actual de cosas que se han venido experimentando en el país, tanto en el plano político como en el cultural. Como marxista convencido que fue, Ludovico hubiera estado identificado quizá con el proceso de cambios propiciado por el Presidente Hugo Chávez; eso nadie puede asegurarlo, es verdad, pero dadas las ideas manejadas por Chávez como en las expuestas por Silva, hay numerosos puntos de conexión. De haber estado aún con nosotros, los

aportes de Ludovico habrían sido muy útiles para nuestro proceso hacia el socialismo humanizador, valiéndonos de una revolución que le está dando poder y participación al pueblo. No podemos especular sobre cual habría sido la posición de Ludovico en este sentido, pero son muchos los puntos de contacto, repito, entre las ideas socialistas, marxistas y humanistas de Ludovico y la concepción comunitaria y participativa que proponía Chávez en la construcción de un socialismo para Venezuela. Por ejemplo, en lo que respecta al papel de los poetas en la sociedad, Ludovico tiene una posición muy clara: "(…) los poetas que cantan la catástrofe están adelantándose a algo que pude suceder. Entiéndase bien, no son los portavoces de una fatalidad, sino de una posibilidad. Nadie más apto que un latinoamericano para presentir un Apocalipsis (…) Ese gesto de horror frente a la pintura de la destrucción total es el máximo objetivo de la poesía actual, latinoamericana o no (…) Los poetas latinoamericanos están en el deber de escribir desde perspectivas mundiales (…) tenemos en nuestras manos la posibilidad de lanzar este continente entero hacia el mundo como una catapulta cargada de poesía" (*"Potencia latinoamericana"*, pág. 213). En el artículo siguiente ("*Indefinición"*) se refiere a aspectos formales generales de la poesía hispanoamericana, diciendo que esta "padece de una ausencia de definición, en una paranoia literaria, en una ausencia de equilibrio en el manejo del lenguaje poético." Frases que, descontextualizadas, funcionan más como provocaciones que como juicios terminantes.

En "*Pensar la poesía"* nos dice que en Venezuela —serían los años de la década de los 70—"los pocos que han intentado seriamente comprender los fenómenos poéticos han caído en el error de pensar que lo primero que hay que hacer en el análisis de la poesía, es descubrir sus motivaciones prácticas". En este sentido, Ludovico saludaba la aparición en el panorama venezolano de esos años, a nuevos pensadores de la poesía como Carlos J. Soucre y Rafael Valera Benítez, "gentes que renuevan el ocio eterno, que de ocio nada tiene, pues su ocupación es nada menos que el principal, el más serio, el más oscuro y peligroso tema de nuestro tiempo: el porvenir de la poesía." Encontramos aquí sendos artículos aclarando los equívocos del esoterismo en poesía, críticas

del mal manejo que se hace de la epopeya en la poesía actual (el caso de Alí Lameda), advertencias sobre la rima, las formas y los signos poéticos, todos jugando en el tablero de las teorizaciones y puntualizaciones acerca del complejo lenguaje de la poesía.

Habría que hacer énfasis en el trabajo que cierra el volumen, "*Vida literaria",* por contener una reflexión sobre los aspectos sociales y políticos donde se desenvuelve el poeta, que siempre han sido ásperos y difíciles. Insiste Ludovico insiste en que si alguien "se toma la literatura como destino y se afrenta la vida con toda la sensibilidad posible hacia ella, entonces la literatura es densamente cruel, y sus satisfacciones no pasan de ser brevísimos destellos solos en el alma, hacia adentro." Verdadero broche de oro, "*Vida literaria"* contiene actualizaciones sobre las funciones del poeta y la poesía en cualquier tiempo, sobre todo en el que vivimos hoy en nuestro país: "En Venezuela, los escritores servimos de muy poca cosa. Me lastima profundamente tener que decirlo, pero la culpa de esto no la tiene tanto el sistema en que vivimos sino los mismos escritores. Nuestra actitud es francamente contradictoria: exhibimos una estupenda calidad, un estupendo talento, pero también unas tremendas ganas de comernos a nosotros mismos. (…) Los poetas deberían ocuparse más de la vida política, la vida ciudadana (que eso significa la palabra "política") lo que ocurre en el país, la miseria que nos circunda y nos invade, el despojo espiritual de todos aquellos que, teniendo talento natural, no tienen oportunidad para desarrollarlo, sino que viven colgando de las promesas que cada cinco años les hacen los candidatos a la presidencia. Los poetas deberían opinar sobre estas cosas, porque no es posible ni ético que vivan de ellas como parásitos intelectuales, sin hacer el más mínimo esfuerzo, con su pluma, por cambiar y transformar las cosas."

Más adelante complementa la idea citando a tres escritores que incursionan en la política, como Baudelaire, Goethe, Maiakowski y Lorca. "Es preciso participar, aunque no tengamos ganas, dice. "En nuestros tiempos, un poeta que se limite a hacer versos es un pobre poeta. Pues es preciso recordar a los poetas que la más alta tarea imaginable no es la de ser un gran poeta, sino un hombre verdadero, lo de gran poeta debe no ser sino una

añadidura a lo de ser un hombre completo. (…) El poeta es un productor, pero no sólo de versos, sino también de otras cosas que contribuyen a la ciudadanía, de esa *Politeia* que tanto preocupaba a Platón. Si Platón tenía reservas hacia los poetas no era tanto porque no encajaban en su teoría de las ideas o formas ("los copiadores de copias" o "imitadores de imitaciones"), sino porque Platón se daba cuenta de que los poetas no tenían una participación activa en los destinos del Estado (…) No se trata de que los poetas hagan política con sus versos. Eso vamos a dejárselo al falso socialismo, al estúpido "compromiso de izquierda"; se trata de que los poetas escriban en prosa sus opiniones políticas, que digan lo que piensan para que no sea verdad aquello de de que "el talento poético se aloja en cerebros casi imbéciles"

Mejor final no podía tener el capítulo, que es a la vez el final de los textos de Ludovico en el libro: "El rescate de la poesía, en nuestro país, tiene que venir aparejado con un rescate de la inteligencia. La síntesis tiene que acompañarse del análisis. El entendimiento necesita de la sensibilidad, como diría Kant. La intuición necesita de la conciencia. Y el poeta, que en nuestras sociedades modernas es un hombre que vive en perpetua guerra contra las grandes ciudades capitalistas, tiene que aprender racionalmente qué es eso del capitalismo, y es más, tiene que denunciarlo. Tiene que estar en guerra, porque la sociedad está en guerra con él."

Así concluye el ensayo y así concluyen los textos de Ludovico, seguidos de una cuidadosa cronología de Edda Armas, una foto hecha a Ludovico por Ricardo Armas y una Bibliografía referenciada en el texto original del autor. Edda ha agradecido en su prólogo la colaboración y asistencia de María Clara Salas, Luis Miguel Isava, Rafael Tomás Caldera, Deyvis Deniz Machín y Gabriel Payares. Todos ellos han contribuido a realizar esta importante edición, que no vacilo en considerar un aporte sustantivo a la literatura venezolana de cualquier tiempo. Apreciamos cómo Ludovico Silva no sólo fue el brillante pensador, el magnífico poeta, el apasionado bohemio melómano o el cuidadoso editor, el profesor y el amigo sincero y afable, que se cuidó de no mostrar demasiado la enorme figura intelectual que en efecto fue, sino también el escritor dotado del verdadero sentido del visionario,

capaz de calibrar las necesidades de cambio social que esperábamos los venezolanos teniendo al socialismo como norte ideológico, al humanismo marxista como ideal de realización cultural, y a la poesía como a una ética intelectual y espiritual profunda, que debía ser no sólo un refugio estético para la soledad o la precariedad existencial, sino una manera de obtener esperanza en un mundo desesperanzado. Si se transportó a las raíces de la literatura occidental para saborear desde allí sus frutos literarios en sus lenguas originarias, y se sumergió en los distintos idiomas desde temprana edad para encontrar allí el sentido musical de su prosa, y ello lo condujo al éxtasis estético, a las alturas de lo sublime, pero también descendió a los infiernos y sufrió los embates del alcohol hasta los límites de un delirio etílico extremo, fue seguramente para donarnos algunas pistas que nos permitieran compartir una esperanza colectiva, un sueño objetivado donde pudieran coincidir los anhelos cósmicos de los individuos, con mejores formas de compartir el pan terrenal. [2013]

Elena Poniatowska y Leonora Carrington, la vida por el arte

Sin duda, el Surrealismo constituyó en Europa el movimiento más definitorio de la vanguardia histórica del siglo XX, fundador de una de las vertientes más ricas de la modernidad. Haciendo uso del legado órfico y onírico del ser humano, y usando los recursos del humor y del juego, el Surrealismo se abrió paso haciendo una acerba crítica de su tiempo en Occidente. Su campo de acción cubrió la literatura y la pintura principalmente, pero también el cine y la fotografía, aunque quizá su principal aporte fue un cambio en la actitud vital, en una subversión radical de la conciencia y en la manera de abordar la existencia para intentar promover, transformarla. A esta actitud contestataria le dieron el nombre de revolución surrealista, que cruzaría luego varias fronteras geográficas, encontrando émulos en varios países de América, incluyendo a Estados Unidos y América Latina: México, Argentina, Chile, Perú, Colombia o Venezuela, que se vieron pronto marcados por su influjo revolucionario, reflejado en distintas artes.

La poesía de Paul Éluard, Jules Supervielle o André Breton; la pintura de Ives Tanguy o Max Ernst, los performances de Man Ray, Jean Cocteau o Marcel Duchamp; los manifiestos de André Breton o las posiciones políticas de Louis Aragon, son solo unos pocos ejemplos de la vasta resonancia que ejerció el Surrealismo en el estamento cultural de Occidente. Otro de los rasgos del Surrealismo fue su actitud grupal, el saber dirimir y asumir sus ideas colectivamente como movimiento transformador, aunque después sufriera sus naturales diásporas o divisiones internas, en cuanto se puso en contacto con la compleja realidad política y social de

su tiempo. Octavio Paz (México), Emilio Adolfo Westphalen y César Moro (Perú), Juan Sánchez Peláez (Venezuela), Gonzalo Arango (Colombia), Alfredo Gangotena (Ecuador), Aimé Cesaire (Haití), Oliverio Girondo y Aldo Pellegrini (Argentina), Gonzalo Rojas y Braulio Arenas (Chile), Fayad Jamis (Cuba), son algunos de los poetas que acusaron este eco. El más completo repertorio de poetas surrealistas traducidos al castellano lo realizó en su momento el poeta argentino Aldo Pellegrini, en su célebre *ntología de la poesía surrealista.* Y luego el poeta rumano Stefan Baciu completó una importante antología y estudio de nuestros surrealistas en su *ntología de la poesía surrealista latinoamericana.* En cuanto a artistas plásticos, basten los nombres de Roberto Matta (Chile), Wifredo Lam (Cuba), Héctor Poleo (Venezuela) o Frida Kahlo y Remedios Varo (México) para ilustrar momentos clave del movimiento en América. Para quienes nos iniciamos en la escritura en los años 70 del siglo XX en Venezuela, el Surrealismo nos abría un nuevo horizonte de posibilidades con elementos absurdos, lúdicos, humorísticos y liberadores, que retaban a todo tipo de preconcepciones románticas, realistas, modernistas o clasicistas.

Uno de los ejemplos más claros del Surrealismo se advierte en la figura de la artista y escritora Leonora Carrington, proveniente de una acomodada familia inglesa. Carrington recibió una educación formal muy completa en su país natal, rodeada de sus seres queridos. Desde su niñez mostró su rebeldía, y gracias a sus lecturas y apreciable inteligencia, pudo situarse más allá de las convenciones, valorando la propia libertad por encima de todo. Poco a poco, Leonora Carrington revela sus cualidades artísticas en literatura y pintura, combinándolas con su pasión por los viajes y la aventura, lo cual la llevó a compartir varios escenarios culturales en Inglaterra, Francia, Alemania y España, hasta desembocar en México, donde fijó su residencia final, desarrollando allí una obra peculiar, caracterizada por una fuerza simbólica donde los animales, los sueños y las visiones tuvieron preeminencia. Su vida describió, así, un apasionante itinerario, que es justamente el que desarrolla la escritora mexicana de origen francés Elena Poniatowska en su novela *Leonora* Editorial Seix Barral, Premio

Biblioteca Breve 2011, Barcelona, España, Primera reimpresión en Venezuela, 2011).

Estamos, de entrada, ante una vasta investigación sobre la vida de esta artista. Luego, Poniatowska ha empleado aquí toda su destreza periodística para imprimir agilidad a una prosa que sorprende también por su capacidad poética. Un proyecto ambicioso, ciertamente, y prolijo (vertido en 508 páginas), por lo omniabarcante, pero la vida de la pintora es tan apasionante, que concluimos con placer la lectura de la novela; aunque, preciso es decirlo, la obra se resiente a veces de demasiadas reiteraciones, lo cual la hace semejarse a una crónica, a una suerte de periodismo novelado, lo cual no debe restarle méritos literarios, aunque a veces la sintamos sobrecargada de referencias anecdóticas. Mirando al final la bibliografía y los agradecimientos de la autora, nos cercioramos de ello.

Los primeros capítulos son ciertamente estimulantes, y los que incuban la personalidad de la pintora, desde su infancia en Crookhey Hall (Inglaterra) y hasta el capítulo 6, asistimos a relatos familiares sobre Venecia, lecturas, las clases de literatura francesa e inglesa recibidas por la joven, hasta su decisión de irse sola a Londres contra la voluntad de su padre, Harold Carrington. Ahí comienza la aventura, la peripecia que la llevará a encontrarse más adelante con el artista alemán Max Ernst, contando ella 20años y él 44 años. Se produce así la primera revelación surrealista y dadaísta, de la mano de Ernst y de Man Ray, guiados a su vez por las obras de Apollinaire y Lautréamont, esencias para ellos del ideal surrealista, de la llamada revolución permanente.

De ahí en adelante, el crescendo de encuentros y experiencias es incesante. En orden cronológico, la escritora expone desde encuentros fortuitos hasta momentos de revelación poética, hilándolos a través de diálogos sorprendentes. Leonora comienza a escribir y pintar, se llena de vivencias y amistades, entre ellas de la fotógrafa Lee Miller o la pintora Eillen Agar, procurando “no estar demasiado alerta, pues la conciencia inhibe”. Aparecen desde Ferdinand Lop, poeta callejero, hasta el gran pope André Breton, quienes forman parte de este “torbellino surrealista”, entendiendo que la rebeldía es un valor moral y que una mente

atormentada es creativa. Aquí entran en escena artistas de todas las nacionalidades y estilos: Antonin Artaud, Benjamin Peret, Salvador Dalí (carroña oportunista, según Paul Éluard), el rumano Victor Brauer y el español Oscar Domínguez, el mexicano Renato Leduc, Dora Maar, Leonor Gini o Peggy Guggenheim. Después seguirán los encuentros y desencuentros conyugales con la esposa de Max Ernst en Aurenche, los chismes, las escenas de celos, comidas, drogas, vinos, paseos, diálogos. Todo se convierte en material literario o artístico para Leonora, y esa es la pista que sigue Poniatowska, hasta fundirse ambas en una sola y lograr ese punto de degustación lectora. Como nota curiosa, la novela aparece por vez primera en el año 2011, el mismo en que fallece en México la pintora a los 94 años.

La novela se halla plena de frases maravillosas como: "Yo soy inglesa y mis bienamados soberanos son murciélagos", o "El hombre que yo amo tiene obligaciones genitales con otra"; también: "La novia del viento es una planta sin raíces castigada por el aire y a la que todos pisotean o rompen". En Leonora Carrington existe una permanente voluntad de metamorfosis, encauzada a través de la vida animal, tanto en obra como en vida; por ejemplo, la fijación con los caballos es notable, lo cual se aprecia en el desenvolvimiento de esta novela. Por ejemplo, al inicio del capítulo 17 leemos: Leonora y Max encuentran una granja del siglo XVI, recargan su cuerpo en el piso de piedra, en la cama de piedra, en los muros de piedra, el sol incendia sus vientres. Max, que antes respondía: "Siempre he sido feliz por desafío", ahora es humildemente feliz. Su intimidad es felina, ama a Leonora como gato, conoce cada milímetro de su cuerpo, la araña, la lame, diferencian sus olores, el del cabello, el de la piel, el del paladar, el de la lengua, el de las lágrimas.

—Soy tan dichosa que creo que algo horrible va a suceder —dice Leonora.

— ¿Y si nos quedáramos aquí para siempre? —sugiere Max.

Leonora recoge a un perro y a una gata cargada que da a luz siete gatitos, y los cuida como si ella los hubiera parido. Max decide esculpirlos al lado de una mujer que levanta un pescado en brazos.

Al acaecer la Segunda Guerra Mundial, esta determina el curso de los acontecimientos: rupturas, luchas, heridas, huidas. El pavor producido por la atrocidad de la guerra les marca, y es entonces cuando el Surrealismo más les otorga sentido a sus vidas. Viene la etapa española de nuestros artistas en Madrid y Santander; aparecen los doctores Luis y Mariano Morales, y el doctor Martínez Alonso, quienes alivian la salud de Leonora cuando las enfermedades y desequilibrios mentales la acechan, y ha de ser recluida en un sanatorio. Después le es enviada desde Inglaterra una acompañante llamada Nanny para cuidarla, cosa que le produce un disgusto enorme. En todos estos elementos, Leonora ve nuevos motivos de inspiración (recordemos que los sueños son parte de la terapia psicoanalítica de Sigmund Freud) guiada por sus poderosos instintos estéticos, ligados al concepto de automatismo psíquico propio del Surrealismo. De hecho, cuando en el manicomio se le permite a Leonora "vivir en la sección donde los locos tienen mayor libertad", Nanny le advierte que se trata de un lugar peligroso. Leonora aborrece la droga llamada Cardiazol y, por supuesto, los shocks electrónicos que le procuran. Es increíble cómo puede una persona pasar de la felicidad y de la plenitud más puras a la infelicidad y al horror, por obra de la guerra. Por cierto, *Abajo* (*En bas*) se titula uno de sus relatos más estremecedores, basado en este hecho, considerado como su autobiografía.

Una vez superada la pesadilla del psiquiátrico, se abre un nuevo compás de liberación en la vida de Leonora Carrington. Estamos en el año 1941, cuando marcha a Madrid. Al llegar allí en compañía de Fray Asegurado, su cuidador, se encuentra con el escritor Renato Leduc para compartir vinos. En este capítulo 28, Elena Poniatowska realiza construcciones poéticas realmente logradas. A la mesa de un restaurante en Madrid, Leonora sabe que "su familia ha decidido mandarla a Sudáfrica, a un sanatorio donde será muy feliz". Ella se niega. Sus argumentos son excepcionales. Veamos: "Le ruega a la corte celestial que el café tenga una puerta trasera". O: "Creo que en otra vida fui nube". También: "Negra cabellera, negra, negra/ negros sus ojos, negros como la fama de una suegra".

El encuentro con Renato Leduc en Lisboa es sencillamente delicioso. A partir de aquí se percibe la presencia de Peggy Guggenheim, reaparecen Max Ernst y André Breton, el mundo del dinero de los yanquis, representado en este caso por la millonaria galerista Peggy en Nueva York, y su respectivo séquito. Se retoman poco a poco los valores estéticos y aparece entonces México como patria de la pintora, donde Renato Leduc vuelve a adquirir protagonismo. Allí, en la llamada Casa Azul de la Colonia Cuauhtémoc —también llamada la embajada— se reinicia esta aventura de Leonora Carrington. Aquí acuden entre otros Francisco Zendejas, Juan Arvizu el compositor, Diego Rivera, Rodolfo Gaona, Remedios Varo, Kati Horna, César Moro, Xavier Villaurrutia, Álvaro Obregón, Edward James. Se suman otros nombres capitales en la cultura del siglo XX, que el lector seguramente identificará y celebrará por la manera sutil y natural con que están referidos.

En este enorme proceso estético del Surrealismo, seguimos asistiendo a la metamorfosis de los caballos y de la propia Leonora: caballo, yegua, poni, burro, hipódromo, equitación (véase el Capítulo 37, "Tanguito"). Después nace su primer hijo. Poniatowska escribe:

Cuando le ponen en brazos una cosa enrojecida, un pedazo diminuto que late y abre la boca, Leonora se queda pasmada. Su corazón nunca ha latido tan fuerte.

—Es su hijo —le dice la mujer de blanco. —Tómelo.

— ¿Cómo?

—Póngalo sobre su pecho.

El niño es el peso más bello.

Al niño le ponen por nombre Harold Gabriel. Nace después Pablo. Ambos protagonizan nuevos momentos en la vida de Leonora. Siguen insistentes referencias a la gran artista Remedios Varo, y a un hermano suyo que vive en Caracas.

La lectura de esta obra me ha deparado un placer especial, habida cuenta de mi admiración hacia la obra de Carrington, tanto plástica como literaria. En mi juventud llegué a leer los cuentos surrealistas de La dama oval, ilustrados con unos grabados de Max Ernst y publicados por la Editorial Era de México, que me

impresionaron. Luego en una edición de Tusquets en España, dedicada al Surrealismo, leí *En bas*. Años después, leí su novela *La trompetilla acústica*, publicada por Monte Ávila Editores en Caracas, traducida por el novelista venezolano Renato Rodríguez, que viene a ser a su vez un homenaje de uno de nuestros grandes narradores a la obra de la escritora. Renato Rodríguez me confesó varias veces su admiración personal hacia Leonora y su tocayo Renato Leduc, a quienes conoció en México en los años 60, en una de sus interminables andanzas por el mundo. Renato Leduc es un escritor raro y fascinante, autor de poemas, cuentos y novelas que no se asemejan a las de nadie más, un verdadero arbitrario de la literatura, aparte de ser "el hombre más informado de México" y dueño de una conversación fascinante; adivino que solo comparable a la de nuestro Renato Rodríguez. La novela me impresionó, por lo distinto de su trama de las novelas tradicionales. Es la historia de una mujer anciana que, estando en una residencia de descanso, descubre una trompetilla que le da sentido a su vida; la autora teje desde su lugar historias íntimas y personales extraordinarias. Su prosa, rica, plástica, poética, musical, tiene el poder encantatorio de abrirse hacia lo interno, hacia los estados mentales límite y las elucubraciones surreales.

Por último está Max Ernst, a quien considero el artista surrealista más grande de todos. Su mundo onírico, sus cuadros y personajes me han seguido toda la vida, desde mi primer libro de poemas *Narración del doble*, donde le dediqué un poema y me hice fotografiar con un cuadro suyo en el pecho; sus obras han ilustrado varios libros míos y uno de mi padre, y es a mi entender un verdadero vidente. Inventor del *frotagge* y de otras técnicas y elementos de la pintura visionaria, es máximo heredero de pintores metafísicos como Giorgio de Chirico y Paul Delvaux. La pintura de Leonora Carrington ya la había apreciado también desde joven en revistas y libros de arte, y la convertí de inmediato en uno de los íconos de mi panteón personal de artistas femeninas, al lado de Susan Sontag, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Frida Kahlo, Edith Warthon, Clarice Lispector, Emily Dickinson, Emily Brontë, Lillian Hellman, Violeta Parra, María Félix, Mary Shelley, Silvia Plath, Eunice Odio, Susana Bombal, Hanni Ossott y Teresa de la Parra.

Después de seguir los pasos de Leonora Carrington a través de la magnífica lectura de Elena Poniatowska, no puedo menos que agradecerle esta especie de proeza de periodismo literario, este recuento formidable que debe haberle costado años de trabajo, y es a la vez el homenaje de una mujer mexicana a otra que dio su vida por el arte. Con esta novela, Elena Poniatowska ha ingresado a la red universal de mujeres que se han dedicado al arte literario como a una de las mejores maneras de imprimirle un sentido al hecho de existir. [2014]

Nihilismo y crítica social en Allen Ginsberg

I

Hay dos figuras referenciales en el mundo de Allen Ginsberg: Walt Whitman y Vachel Lindsay. Ambas sembraron en él nutrientes para construir una poética alimentada con las mejores fuentes de rebeldía en los Estados Unidos. A Whitman lo encuentra cien años después en los pasillos de *Un supermercado en California* hurgando entre frutas, duraznos, el neón, las penumbras y los corredores con maridos o bebés, donde de paso se topa a García Lorca junto a las sandías. Ginsberg puede pintarnos a Whitman, viejo solitario y crápula, hurgando entre las carnes en el refrigerador y mirando de reojo a los muchachos del almacén. En este poema en prosa — donde Ginsberg se identifica con la homosexualidad de su maestro— recorre con él el supermercado probando golosinas, y después fuera del local van ambos por las calles solitarias soñando con una América perdida. En este poema hay una prefiguración de otro que no por casualidad tiene el título de *América:* nación inmersa en la "guerra humana" que usa la bomba atómica y sobre la que el poeta se pregunta: *" América, ¿por qué tus bibliotecas están llenas de lágrimas? / Me disgustan tus locas exigencias (...) Tu maquinaria es demasiado para mí / tú me hiciste querer ser un santo"*.

En Vachel Lindsay se inspiró Ginsberg para recorrer Estados Unidos leyendo sus poemas ante grandes auditorios, e intentando recuperar la condición de bardo de multitudes, de trovador acompañado de música y gestos teatrales, como lo hacía Lindsay yendo de casa en casa y diciendo sus poemas a cambio de comida o alojamiento. A Vachel le dedicó un poema "A Lindsay", donde al final le ve sentado con sus tirantes en una cama: *"la sombra de*

tu mano levanta una pistola sobre tu cabeza / tu sombra cae sobre el piso", dice de modo conmovedor.

Ginsberg y sus amigos del grupo Beatnik, (Ferlinghetti, Kerouac, Burroughs, Kesey y Corso, entre otros, no todos necesariamente escritores) emularon esta actitud de bardos públicos que combinaban su nihilismo con la crítica social en un momento tan decisivo para la cultura del siglo XX como la década de los años 60 en el siglo XX, en que la política bélica de las potencias y las mega corporaciones de Estados Unidos estaban causando estragos en el mundo (lo cual no cesa hoy, y es por ello, entre otras cosas, que están tan vigentes), los beatniks coparon entonces la escena con sus actitudes contestatarias, rebeldes y bohemias que motivaron y movilizaron no sólo a numerosos jóvenes de su país, sino de varios países americanos y europeos donde su radio de influencia se dejó sentir, especialmente en Francia y en América Latina. Venían los beatniks de admirar a los músicos de jazz (negros que habían logrado una expresión a contracorriente de la cultura blanca) y luego pasarían a formar parte de una serie de movimientos donde se destacan los hippies, el *underground,* los happenings, el camp, el *action painting*, la experimentación con drogas (que dio origen al arte psicodélico y al pop, y no a una mera drogadicción), el rock ácido y el cine francés de la *nouvelle vague* irían todos ellos a constituir un movimiento contracultural donde participaban movimientos filosóficos o psicológicos como el marxismo, el existencialismo, el budismo oriental y el psicoanálisis en autores como Jean Paul Sartre, Albert Camus, Theodore Rozack, Herbert Marcuse, Norman Brown, Alan Watts o Susan Sontag. Tales experiencias atentaban contra la cultura institucional (rígida, heredada, diseñada y difundida por los *mass media* para que nada cambiara) y a la postre vendría a definir el mercantilismo aupado por el capitalismo, la dominación ideológica llevada cabo por el cine de Hollywood (al cual los beats llamaban *disneynisación*) y el uso de una tecnología desenfrenada, propiciadora del consumismo.

Justamente, Allen Ginsberg se convierte en uno de los adalides de esta nueva actitud, expresada a través de sus desenfadados versos torrenciales, enumeraciones delirantes y un brillante

coloquialismo, imperfecciones deliberadas que llevan implícitas una crítica al arte "hecho" o "equilibrado" que ostentan los perfeccionismos formales europeos como el clasicismo, el simbolismo y luego el modernismo hispanoamericano. En 1955, Ginsberg publicó su *Aullido* en Inglaterra y al año siguiente en San Francisco, donde se deja llevar por una marea de asociaciones libres de la mente, por un caudal que puede ser violento o estridente (aunque diferenciado del surrealismo) pero también musical y encantatorio, poblado de prosaísmos vigorosos que implican todos ellos una tensión. *"Estoy contigo en Rockland / donde las facultades del cráneo ya no admiten los gusanos de los sentidos (...) Estoy contigo en Rockland / donde golpeas en el piano catatónico que el alma es inocente e inmortal y no debería morir impíamente en un manicomio armado."*

Asimismo, Ginsberg deja ver lo más desnudo de su condición judía en *Kaddish y otros poemas* (1960), libro donde a partir del lamento por la muerte de su madre, hace una descarnada autocrítica donde predomina una visión caleidoscópica de la realidad que incluye descripción de calles, establecimientos, estaciones, oficinas, carreteras, bahías y paisajes de todo tipo; recurso que le permite la identificación plena de lugares determinados, y con ello la precisión de un *topos* muy suyo (Ginsberg nació en New Jersey en 1926) pero también una condición mental interior: *"Polvosos sacos de correo llenándose / 1948 N.Y. octava avenida fue / o cuando Peter conducía el camión / de corres 1955 / desde el anexo rincón / resplandor de luces brillantes en el parabrisas / temblor de adrenalina en los hombros (...)* No será ocioso anotar que Ginsberg, antes de estudiar en Columbia, fue portero, cafetero, marino y reseñador de libros en la revista *Newsweek.* También un activo fotógrafo y memorialista de su generación, con varios libros de fotografías editados. Muchas de éstas fueron expuestas en el Museo Whitney de Nueva York en 1995, dentro de una gran exposición que se dedicaría al revolucionario grupo. Otros libros suyos que debemos mencionar son *Espejo vacío* (1960), *Sándwiches de realidad* (1963) y *Noticias del planeta* (1969). El poeta dejaría de existir en 1997.

Creo que le debemos a este poeta el haber realizado una crónica alucinante de la realidad, una lectura transfiguradora que es a su vez una mirada lúcida y crítica de su país, con todo lo que ésta logra cuando desnuda desde conflagraciones bélicas hasta la vida en tugurios, burdeles y aventuras amorosas y existenciales, experiencias con drogas en textos que pueden parecer letanías, evocaciones o constituir en si mismos imágenes abigarradas de ciudades que revientan en su paradoja de lujo y miseria, de placer y muerte, de amor y de horror.

En el año 1985 estuve en Roma, Italia, asistiendo a un Festival Mundial de Poesía en Villa Borghese, junto a los poetas venezolanos Carlos Contramaestre, Ramón Palomares y Enrique Hernández D' Jesús. Había escritores de diferentes nacionalidades. Entre los muy conocidos que recuerdo estaban Juan Gelman, Alberto Moravia, Allen Ginsberg, Gregory Corso (a quien Ginsberg salvó de la locura por medio de la catarsis poética) y Leroy Jones (Amiri Baraka) a quienes me acerqué un rato para charlar con ellos. Saludé a Ginsberg y a Corso; recuerdo que Corso libaba frenético de una botella de whisky y me ofreció un trago, que inmediatamente acepté. En cambio, Ginsberg aspiraba extasiado un cigarrillo de marihuana; al rato subió al escenario, pero no a leer sus poemas, sino a tocar el banjo. Acompañó con el instrumento a un grupo de jazzistas y cantantes country, y lo hizo muy bien.

En el fondo, los beatniks fueron unos trovadores que decían a la gente sus poemas o canciones, como lo habían hecho Whitman o Lindsay, y como luego lo harían Bob Dylan, John Lennon o Tom Waits; en América Latina serían Víctor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Alí Primera, Ismael Rivera, Juan Luis Guerra o Rubén Blades; en España Joan Manuel Serrat o Joaquín Sabina; en Francia Georges Moustaki y en Canadá Leonard Cohen. En fin, cantautores, trovadores y jazzistas influirían en un buen número de escritores y músicos en varios países; en Venezuela los ecos de Ginsberg y los poetas beat se hacen notar en la poesía de Víctor Valera Mora, Caupolicán Ovalles, William Osuna, Jorge Nunes, Julio Valderrey, Gabriel Jiménez Emán, Benito Mieses y Antonio Robles, entre otros. En el fondo, a quienes hacemos caso omiso de los convencionalismos cívicos y de las

poses de poetas "exitosos" laureados o premiados por academias (incluyendo al fatigado Premio Nobel, al que Jean Paul Sartre rechazó con toda razón) le debemos algo a Ginsberg, principalmente por haber tuteado a nuestro abuelo Whitman e invocado al entrañable García Lorca, pero también por incluir en su lista nada menos que a Mahoma y a Cristo: los acercó a todos ellos a nosotros y con ello nos aproximó también a una actitud más fresca y sincera de apreciar la literatura; a ser más humanos y auténticos en el momento de asumir nuestras responsabilidades personales, sino con el objeto asumir un compromiso social como agentes históricos que somos, renunciando a los clisés e imposiciones del poder, y poder despojarnos de prejuicios para vislumbrar, con mayor ecuanimidad, caminos más libres de transitar la condición humana. [2014].

Enrique Bernardo Núñez, mi abuelo y yo

Ofrezco a continuación a los lectores una crónica que escribí para el diario "El Nacional" de Caracas, con motivo de la aparición de dos volúmenes de Enrique Bernardo Núñez que, con el titulo de Relieves, fueron editados por el Congreso de la República en 1989, seguida del artículo que mereció mi comentario. Seguramente el artículo de Núñez, titulado "Riquezas", tiene plena vigencia hoy, cuando nuestro país vive una de sus más graves crisis económicas.

CARLOS EMÁN EN LOS *RELIEVES* DE ENRIQUE BERNARDO NÚÑEZ

Esta semana recibí de manos de Néstor Tablante y Garrido un regalo que me ha deparado satisfacciones en el terreno de lo literario: las crónicas que Enrique Bernardo Núñez escribiera en "El Heraldo" de Caracas entre 1936 y 1939. Tablante fue amigo de Núñez y, con la dedicación y esmero que prodiga la amistad acopió estos artículos acompañándolos de un amplio registro bibliográfico, para las Ediciones del Congreso de la República (Dos Tomos, Caracas, 1989). Núñez firmaba los artículos y crónicas semanalmente con el seudónimo de "Cardón" en una columna titulada *Relieves* y constituyen ejemplos extraordinarios de todo cuanto puede decirse a través de una forma que oscila entre lo periodístico y lo literario, entre el testimonio y la invención. De hecho la crónica, cuando está bien abordada, suele adquirir rango literario, tiene autonomía formal suficiente para estar entre los llamados géneros literarios. Esto puede constatarse, por ejemplo,

en los artículos de Mariano José de Larra, el gran maestro de la crónica durante el siglo pasado, que supera el esquema costumbrista para convertirse en el padre de la crónica moderna escrita en castellano.

En esos *Relieves* Núñez trata los más variados asuntos: policía, ciudad, costumbres, historia economía, sociedad, literatura. Justamente la crónica tiene la virtud de hacer acopio de motivos. Su virtud principal: la amenidad. Estos *Relieves* constituyen una pequeña parte de la actividad periodística de Núñez, quien fue cronista oficial de Caracas desde 1945 hasta su muerte, en 1964.

En una de las crónicas, titulada "Riquezas" (Tomo I, pág. 156), el autor habla sobre la famosa riqueza venezolana: "Venezuela, el país más rico, es también el pueblo más pobre", dice. Y esta ha sido nuestra impronta en la historia: vivir esta terrible contradicción en un país saqueado en sus riquezas, que lejos de ser envidiable, se debate entre la miseria y el atraso. Ni el oro, ni el caucho, ni el petróleo han podido subsanar las torpezas de un país que nunca ha sabido planificar su desarrollo industrial y agropecuario. "La agricultura no tuvo mejor suerte", dice Núñez, "en todas partes se refiere el caso del hombre que envió una muestra de cambures pasados y le pidieron trescientas toneladas".

Ese hombre a que se refiere Núñez es Carlos Emán, mi abuelo, quien sostuvo a su familia en San Felipe preparando cambures pasados. El cambur se pone al sol hasta que se reduce, se vuelve marrón y su textura algo más dura y elástica. Se le agrega azúcar, luego se pasa por un horno (aquí radica el secreto alquímico) y una prensa. Se envuelven en paquetitos de a veinte (aún los fabrican unas tías y primos en San Felipe, Yaracuy). Mi abuelo los adornaba con una hojita aromática de bayrum o tabasca, que aún existe en mi casa materna; allí, en el patio central, se colocaban al sol en rejillas, mientras las abejas y moscardones ronroneaba en torno, mi abuelo preparaba refrescos de cola en botellas boconas de Green Spot, que se vendían a locha, y mi tía Carmen hacía suspiros, alfeñiques, dulces y conservas de toronja o lechosa, melcochas y los famosos "piquitos" que eran las puntas de los cambures puestas en una bolsita con azúcar. Unas casas más allá, mi tía Leticia preparaba las longanizas, los deliciosos

chorizos picantes, y mi abuela Demetria nos llamaba a la mesa a disfrutar de sendas arepas de puro maíz, asadas en leña. Toda esa cuadra era para mí un solo olor sobresaltado e ilusionado, de una calle que es ahora una espantosa avenida de concreto, sin árboles ni magia, construida para vender baratijas.

Hace años, mirando fotos antiguas y papeles, rebuscando en viejos baúles, me encontré con el diploma que certificara a Carlos Emán la maestría en la fabricación de los cambures pasados. Dice: "Exposición Iberoamericana. Sevilla. Jurado de Recompensas. Terminadas las deliberaciones del Jurado Superior de Recompensas, en las que han sido examinadas y definitivamente resueltas las propuestas formuladas por los Jurados de Clases, revisados por los respectivos de Grupos, tengo el honor de comunicarle a Ud. haberle sido otorgada la distinción de Medalla de Oro como expositor del Grupo Doce. Dios guarde a Ud. muchos años. Sevilla. 12 de mayo de 1930. El Secretario del Jurado Superior F.S. Apellániz." Ese mismo año le llegarían a Carlos Emán dos ofertas, una de España y otra de Estados Unidos, donde le pedían como muestra varias toneladas de cambures. El diploma, un radio Murphy inglés y una mesa colonial son todavía mis mejores amuletos, los recuerdos de varias vacaciones que fueron las más felices de mi vida.

Nueve años después, en 1939, Núñez escribiría su crónica. Como éstas, son muchas las riquezas ocultas de un país que todavía resiste los embates de la humillación económica y humana. ["El Nacional", Caracas, Lunes, 18 de noviembre de 1991]

RIQUEZAS
Enrique Bernardo Núñez

Las riquezas venezolanas han sido el eterno mito con que se han distraído los venezolanos. Poseemos grandes riquezas. La retorica encontró en esas concepciones sus más ricos filones. La propaganda se hizo siempre en torno de que Venezuela es muy rica pero el pueblo venezolano no disfrutó nunca de esas riquezas. Véase lo que ocurrió con el oro de Guayana. Véase lo que ocurrió con el caucho. Véase lo que ocurrió con la agricultura.

Véase lo que ha ocurrido con el petróleo. Fueron prosperidades súbitas y efímeras de unos pocos que no dejaron nada.

Guayana, tierra tan rica, está en una situación muy precaria. Hay oro en abundancia, según refieren. Pero ¿de qué vale el oro de Guayana? ¿Y de qué le ha valido su petróleo al Zulia que no tiene ni siquiera un acueducto? Con todos los millones que han corrido ¿cuántos acueductos se hubieran podido construir? La prosperidad del petróleo le tocó a Holanda principalmente. Por Curazao y Aruba se desvió la corriente de millones. Así como el oro de Guayana es inglés. Ni sirvieron para mejorar la condición de vida de los obreros empleados de tales empresas. Los viajeros extranjeros observan en sus libros que las condiciones del trabajador en el Orinoco son peores que en Liberia. Las perlas de nada sirvieron tampoco a Margarita. Margarita hace años era un escombro con unas cuantas casas nuevas de cemento. Y tampoco a los criollos a quienes cayeron unas cuantas gotas de esa riqueza supieron aprovecharlas. Lo perdieron pronto y tuvieron que hipotecar enseguida las haciendas y las casas recién construidas. Las despilfarraron alegremente. La carestía los ha salvado. Los bienes hipotecados adquirieron más valor. Pero todos esos ricos, ricos en comparación con la miseria general, necesitan para vivir un cargo público. Esto les salva porque sólo así pueden hacer frente a sus gastos sin comprometer sus bienes.

La agricultura no tuvo mejor suerte. En todas partes se refiere el caso del hombre que envió una muestra de cambures pasados y le pidieron trescientas toneladas. El cuento varía. Unas veces no se trata de los cambures sino de la jalea de mangos. Otras del tabaco y así sucesivamente. Las haciendas están perdidas, casi abandonadas, con cafetales viejos y enfermos. Las haciendas vienen a ser como una especie de iconos. Nadie piensa en transformar sus cultivos. El café está ahí. Es su riqueza. Para salvarse apelan a las primas, de modo que el Estado ayuda a sostener una riqueza o una industria que no existe.

Ahora resulta que no somos un país agrícola sino un país minero. Que hemos vivido equivocados. Pero que los cultivos nos hacen falta. Es un excelente descubrimiento. Así resulta que siendo Venezuela el país más rico es también el pueblo más pobre. Un

pueblo que tiene que "emplearse en el Gobierno para comer". Famosa riqueza. ["El Heraldo", Caracas, 15 de marzo de 1939] [2016]

Diálogo abierto con Salvador Garmendia: "He estado perseguido continuamente por la poesía"

Salvador Garmendia, uno de los referentes notables de la novela y del cuento hispanoamericanos del siglo XX, fue uno de mis maestros y gran amigo. Le conocí en Mérida en el año 1972, cuando yo cursaba estudios de Letras en la Universidad de los Andes; solía frecuentarlo en las oficinas de la revista "Actual", en el conocido edificio administrativo de la ULA, donde también estaban la Galería La Otra Banda, el Departamento de Cine y de Radio de la Universidad, y en la planta baja el grato cafetín "Ohm 2000" donde nos dábamos cita artistas, escritores, cineastas, músicos y gente de la cultura para compartir con profesores y estudiantes. Recuerdo que Salvador vivía a pocas cuadras de allí con su mujer Amanda, en el edificio "Hermes", situado diagonal a la plaza Bolívar de Mérida, donde íbamos a visitarlo con frecuencia. Por entonces, la capital andina era una de las ciudades más culturalmente activas del país; además de su prestigiosa Universidad había un ambiente bohemio, fresco, repleto de actividades deportivas y turísticas que donaban a la ciudad una fisonomía extraordinaria, complementada por su extraordinario clima, la cordillera con sus picos nevados y otros paseos y lugares de esparcimiento únicos en el país.

Salvador Garmendia fue figura central de la narrativa venezolana; articulista, cronista, escritor de guiones para televisión y cine, ganado también a las tertulias, a decir cuentos y anécdotas con las cuales nos hacia reír a carcajadas, y ello lo convertiría también en un narrador oral de extraordinaria dimensión.

Además de su conocido ciclo de novelas sobre la ciudad compuesto por *Los pequeños seres* (1959), Día de ceniza (1964),

Los habitantes (1961), *La mala vida* (1968) y *Los pies de barro* (1973), Salvador también es autor de un prominente conjunto de volúmenes de cuentos, entre los cuales destacan Doble fondo (1965), -el primero de sus libros que yo leí-, luego Difuntos, extraños y volátiles (1970); luego, la colección de Los escondites (1972), por la cual recibiría el Premio Nacional de Literatura. De ahí en adelante, su producción cuentística desplegaría su poder, alcanzando los importantes títulos *Memorias de Altagracia* (1974), *El inquieto Anacobero, El brujo hípico y otros relatos* (1979), *Enmiendas y atropellos* (1979), *El único lugar posible* (1981), *Hace mal tiempo afuera* (1986), *La casa del tiempo* (1986), *Cuentos cómicos* (1991), *La gata y la señora* (1991) y *La media espada de Amadís* (1998), amén de las numerosas crónicas que publicaba en revistas como "El sádico ilustrado" y en el Diario de Caracas; otra colección de crónicas publicada en la ULA bajo el título de *La vida buena* (1995) y una buena cantidad de cuentos para niños, género del cual decía era el más difícil. Acerca de algunos de éstos escribí ensayos en su momento: sobre su libro de microrrelatos Hace mal tiempo afuera (donde me dedica uno); sobre su novela Día de ceniza, y un prólogo para una colección de sus cuentos realizada para Monte Ávila Editores bajo el título de *El inquieto Anacobero y otros relatos* (2004) que realizara su compañera Elisa Maggi. Fue conocida la amistad y admiración que Salvador tuvo hacia Daniel Santos, uno de los boleristas más importantes del caribe, a quien apodaban "el inquieto Anacobero"; Salvador escribió un relato basado en la figura bohemia y trasgresora del cantante, que causó un escándalo en la moral pública oficial, y Salvador fue llevado al banquillo de los acusados, como un Gustave Flaubert cualquiera.

En uno de aquellos días merideños, los amigos de la revista "Zona Franca" en la Universidad de Carabobo, en Valencia, me llamaron para preguntarme si podía hacerle una entrevista a Salvador Garmendia, y acepté con mucho gusto. En este diálogo abierto, como podrán ver, le inquirí sobre la naturaleza de sus personajes en sus primeras novelas, sobre su posición ante el país y la sociedad, sus influjos literarios y sus comienzos en la literatura.

De más está decir que Salvador no sólo nos acompañó en nuestras correrías por Mérida, sino que también, cuando decidió fijar su residencia en Caracas para trabajar allí en radio y televisión, yo coincidí con él. Ya estaba yo bastante cansado del ambiente ideologizado y profesoral de la Escuela de Letras en la ULA, y aproveché la oportunidad de irme a Caracas a trabajar en la revista "Imagen" del Consejo Nacional de la Cultura, donde trabé amistad con un nutrido grupo de escritores que se reunían en torno a la "Revista Nacional de Cultura" e "Imagen", como Elí Galindo, Eleazar León, Luis Sutherland, William Osuna, Víctor Valera Mora y Caupolicán Ovalles, donde fungían de maestros tutelares Vicente Gerbasi, Francisco Pérez Perdomo, Baica Dávalos, Mahfud Massis y José Vicente Abreu, aparte de reconocidos artistas de esa época como Ángel Ramos Giugni, Hugo Baptista, Oswaldo Vigas, Santiago Pol y Alirio Palacios. Se podrán imaginar algunos lectores que, con semejante escuela cotidiana, no iba yo a andar yo por ahí buscando profesores en aulas de clase, cuando podía encontrarlos en la propia vida.

Para más colmo, andando una vez por Sabana Grande, en Caracas, caí arrobado a los pies de María Elena Maggi, quien a su vez es hermana de Elisa (la Negra) Maggi, la mujer de Salvador. De modo que me mudé para la casa de las Maggi, y Salvador se convirtió en mi nuevo guía literario; de mi unión con María Elena nació mi hija Claudia, quien consideró luego a Salvador como a una especie de abuelo materno, pues María Elena lo tenía también como a un padre.

Allí en la urbanización Chuao, en Caracas, Salvador trotaba, llevaba su perrita a pasear o iba conmigo caminando a buscar cervezas para el almuerzo, en el centro comercial más cercano. Ahí también fui testigo de la disciplina de Salvador, quien cumplía un horario fijo: toda la mañana escribía guiones directamente en la máquina o la computadora, y por las tardes sus novelas o cuentos en gruesos cuadernos, un verdadero monstruo de trabajo. Desde allí de Chuao, de cuando en cuando, también nos movilizábamos hacia otras regiones literarias del interior de Venezuela como Lara o Yaracuy, donde la fiesta continuaba al encuentro de escritores como Elisio Jiménez Sierra (mi padre), Rafael Zárraga,

Orlando Pichardo o Álvaro Montero, con quienes Salvador mantuvo siempre una cordial cercanía.

La presente entrevista tuvo lugar en Mérida, en el apartamento de un amigo en el año de 1974, cuando Salvador contaba 46 años y yo 24. La transcribo ahora para actualizarla y ofrecerla a los lectores del siglo XXI, buscando también rendir un homenaje a este gran escritor nuestro, a este amigo y maestro literario a quien consideré siempre el más grande, humilde y auténtico de todos, celebrando la suerte de haberlo conocido y tenido tan cerca durante tanto tiempo, disfrutando de su generosidad, de su buen trato, de su comprensión y de su inteligencia jocosa. Bendigo tu memoria, padre mío, Salvador.

DIÁLOGO ABIERTO

Gabriel Jiménez Emán. —Hemingway decía que las entrevistas le hacían perder el tiempo; García Márquez las toma solo como un juego, hasta el punto de contradecirse dando respuestas diferentes a una misma pregunta; a Neruda realmente le sacaban de quicio; Truman Capote dijo una vez que le gustaba más contestar buenas entrevistas que escribir. ¿Qué opinas de las entrevistas?

Salvador Garmendia. —Yo con las entrevistas tengo más bien un criterio de solidaridad con el entrevistador, solidaridad que ellos retribuyen luego con un poco de publicidad que también es interesante para nosotros. De modo que nos compensamos en esto: nos quitan un poco de tiempo, nos dan un poco de publicidad y por ahí nos arreglamos.

GJE. —Recientemente leí que la edición húngara de *Los pequeños seres* se había agotado en dos meses. Asimismo, es sabido que *Día de ceniza* y Los pies de barro, especialmente, han tenido enorme difusión continental. Es decir, tú estás por Venezuela a la vanguardia literaria de América, cosa que no ocurre con otros excelentes narradores y poetas de aquí. ¿Qué opinión te merece esta situación?

SG. —Eso se debe a un poco de suerte por un lado, y de tenacidad por el otro; te das cuenta de que mi primer libro, Los

pequeños seres, se publicó en 1959, cuando justamente la dieron el Premio Municipal de Literatura. Ya ese mismo hecho, el de aparecer publicado, no dejó de ser un poco de suerte, porque fue justamente el año después de la caída de Pérez Jiménez cuando se despertó un nuevo ambiente, una nueva atmósfera en el país. De pronto la gente joven comenzaba a trabajar, a publicar sus cosas, y había tenido una actitud responsable y seria en la lucha contra Pérez Jiménez. Esa gente tuvo oportunidad de salir al público con cierta aureola; eso por supuesto provocó un ambiente favorable para que una novela recién publicada recibiera el premio municipal de prosa, un premio que, casi sin ninguna excepción, hasta ese momento, estaba consagrado a figuras de trayectoria, ya catalogados en el país como escritores nacionales; resultaba entonces algo raro que un escritor joven, que acababa de publicar su libro, ganara el premio municipal de prosa, y sin duda eso se debió al ambiente, al momento particular que vivía el país.

—Bueno, eso al comienzo, Yo te decía: algo de tenacidad, porque desde entonces yo he continuado publicando libros; he insistido en publicar, en escribir continuamente, y es natural que estos libros fueran tomando éxito; es decir, Los pequeños seres no fue un libro aislado que se publicó hace cuatro años y que el lector olvida, fue un libro que no se quedó atrás, sino que produjo otros que sin duda fueron despertando interés en el lector.

GJE. —¿Qué cambios fundamentales —y excúsame lo conceptual de la pregunta- podrías enunciar en la dinámica creadora desde Los pequeños seres hasta Los pies de barro?

SG. —Yo no creo que haya habido cambios fundamentales en mi literatura desde la aparición de Los pequeños seres; más bien pienso que ha habido una especie de evolución progresiva, lenta, gradual… mis libros están llenos y a veces recargados de obsesiones, cosas en las que yo insisto continuamente; estas obsesiones son como pistas que me llevan a descubrir un poco la realidad, y a penetrar cada vez más adentro y alcanzar zonas nuevas del mundo, de los seres humanos y de la sociedad que a mi particularmente me interesan; yo sigo esas huellas, esas pistas que yo he ido marcando, insisto en ellas tratando de llegar a conclusiones más definitivas, por eso me he aferrado a esos procedimientos que

se repiten, a esos personajes que vuelven a aparecer en otro libro, en otras circunstancias, con otros nombres, pero que a veces son los mismos.

GJE. —He sabido que tu próximo libro, Memorias de Altagracia, será enmarcado en un contexto diferente del de la ciudad, que se trata de historias desarrolladas en un ambiente mágico de provincia, en el Barquisimeto de años atrás. ¿Podría implicar esto un capitulo nuevo e inusitado en tu obra, un aspecto que recién ahora comenzarías a trabajar?

SG. —Fíjate que esto incide directamente en lo que estábamos hablando. Este libro —ya lo leerás cuando aparezca- podría parecer un salto, una etapa diametralmente distinta, nueva en mi trabajo. Sin embargo, no es así; porque si tú observas los libros anteriores, encuentras que empieza a asomarse ese mundo desde el principio, es decir, los personajes de mis novelas viven en Caracas y reaccionan en una realidad que es la capital; sin embargo, ellos siempre van hacia atrás, buscan un pasado y tratan de encontrar algún hilo que les permita establecer una cierta coherencia en su existencia, una cierta explicación de por qué están vivos, de por qué existen, de por qué hacen lo que hacen todos los días, y al mirar hacia atrás encuentran esos rasgos de la infancia —que es mi infancia, no queda más remedio- y que asoman allí como pequeños brotes que no se desarrollan, que apenas nacen; luego en libros posteriores esa zona especial se va enriqueciendo, va creciendo, se va expandiendo más. Ya en Los pies de barro esa zona cubre un buen espacio de la novela; la novela está bastante penetrada de más vueltas al pasado, de esas evocaciones, de una zona un poco indecisa de la infancia donde aparece la magia, el misterio, el sueño, de todo aquello que nos desapareció de las manos en un momento dado, y que quizás sea para nosotros lo fundamental. Este libro aparece justamente cuando por primera vez yo me alejo del país por largo tiempo, paso un año en España, y se cierra esa especie de perspectiva de que siempre se habla con respecto al país, y con respecto a uno mismo, cuando se encuentra con una realidad que no es la nuestra, y que en muchos aspectos es diametralmente distinta. Una vez en España, encontré que esa zona que apenas se había entrevisto, y en la cual no me había atrevido a penetrar totalmente,

se me iluminaba de golpe, y me vi con los recursos y con los instrumentos en la mano para acometerla en seguida, en forma total. De ahí entonces que escribí estas Memorias de Altagracia, que están totalmente en la atmósfera de la infancia.

GJE. —¿Qué podrías decirnos de tu primera obra, publicada en Barquisimeto hace muchos años, creo que en la Asociación Mosquera Suárez?

SG. —A ese libro, llamado El parque, lo recuerdo muy vagamente, no te podría hablar de él, pero estoy seguro de que en ese pequeño libro están presentes estas obsesiones de que te hablé, las cuales continúan desarrollándose en mis trabajos posteriores. Pero lo que muy vagamente recuerdo de esta novelita, es que se hallan allí los gérmenes de esos personajes que yo demarqué después con más fuerza.

GJE. —Pienso que el boom, la publicidad, los esquematismos temáticos que imponen a veces las ideologías, y especialmente muchos sociólogos, han contribuido a oscurecer los alcances reales de la literatura hispanoamericana. ¿No crees que existe un descuido de las dimensiones interiores del hombre, y por el contrario, por una exagerada polémica acerca de las formas?

SG. —Creo que hay exageradas polémicas de todo, no solamente de formas. Se ha especulado demasiado. Estamos en una época de excesivas especulaciones. Yo pienso que el mundo debió ser mucho más llevadero para un escritor hace cincuenta o cien años, cuando la crítica no era esa especie de industria que es hoy; el escritor tenía sus zonas íntimas y personales mucho más reservadas, cuando le era permitido escribir sin tanta interferencia y sin tantas exigencias continuas y compulsivas, como las que hoy sufre el escritor en todas partes del mundo.

—Pienso que esto obedece mucho a los mecanismos de la industria de la comunicación y de la información, que ya es un gigantesco aparato que está por encima de nosotros, y nos envuelve completamente. Ojalá podamos volver a una situación más sosegada para el escritor; ojalá la creación pudiera reservarse a una parte más íntima de la persona, y estuviera menos lanzada al público y al exterior. Esto es inevitable, dada la época que vivimos. Sin embargo, yo no lo creo enteramente positivo.

—Las excesivas especulaciones oscurecen la literatura, la complican, llenan de exigencias al escritor y coartan por completo su libertad. Es muy difícil que un escritor hoy se sienta libre del todo, puesto que se ve demasiado rodeado de responsabilidades que él tiene que afrontar, y a veces que acatar, en la literatura. Por eso pienso que vivían más felices o por lo menos más tranquilos, los escritores de hace un siglo, que los de hoy.

GJE. —Hoy, por ejemplo, muchos críticos se han enfrascado en un problema de terminología. Pongamos por caso, la archirrepetida polémica de la "literatura comprometida", que ha terminado por cansarnos.

SG. —Sí, el escritor siempre está comprometido, no quiere y no puede evitarlo. Él se siente comprometido con la sociedad, consigo mismo, con la vida… en otras épocas el escritor participó más activamente en los procesos sociales y en la vida política. Lo que pasa es que ahora hay más imposiciones. Entonces no se trata del hecho general de comprometerse, sino de comprometerse con determinada cosa, y a veces se ha llegado hasta la sutileza, y entonces se explota la conducta y la vida personal del escritor buscándole pequeñas fallas, pequeños traspiés para juzgarlo, para acosarlo a veces, cosa por lo demás absurda. Parece que se pretendiera que el escritor fuera una especie de superhombre que no tiene debilidades ni pequeñeces, ni se le permite equivocarse ni vacilar en un momento dado, como si fuese una especie de ser escogido, perfecto.

—El político, por ejemplo, vive de equivocarse. Parece esta una virtud del político: retractarse para tomar un nuevo camino, para iniciar una nueva empresa. En cambio. al escritor no se le permite: cuando un escritor por desgracia se equivoca, se hunde definitivamente, no tiene salvación posible.

GJE. —¿Cómo fue que te decidiste a novelar, ¿qué te impulsó a hacerlo?

SG. —Me es imposible contestar —al menos para mí— concretamente a esa pregunta. Sin embargo, te puedo asegurar, al menos hasta donde recuerde, que me sentí siempre inclinado al hecho de contar, y desde que empecé a escribir, un poco por juego o por afición secreta en los años de mi adolescencia, me llamó siempre la atención poder narrar algo, poder hacer una historia.

GJE. —¿Has escrito versos, o sentido impulsos de escribirlos? ¿Un posible libro de poemas?

SG. —Casi estoy seguro que no. Ya estoy un poco viejo para cometer ese tipo de error adolescente. Me refiero al hecho de escribir versos específicamente, porque la poesía es otra cosa. La poesía necesariamente no tiene que ver con los versos, hay versos que no tienen nada de poesía por dentro; en cambio, hay textos en prosa llenos de una maravillosa poesía. Nunca me sentí inclinado a escribir propiamente poesía, sin embargo, creo que he estado perseguido continuamente por la poesía, y que nunca he luchado contra ella, sino que he tratado de dejarme vencer más bien por ella. Es posible que en algunos momentos mi prosa haya podido alcanzar la altura suficiente y necesaria para entrar en el campo mismo de la poética.

GJE. —¿Crees tú que haya propiamente una narrativa, o mejor, una literatura auténticamente venezolana? Si la hubiera, ¿podría equipararse de algún modo a la novela norteamericana, desde John Dos Passos hasta la Generación perdida?

SG. —En primer lugar, no podríamos establecer esa especie de paralelo o comparación entre la literatura norteamericana y lo que podría ser una literatura venezolana. Tendríamos que partir del hecho de que Norteamérica es un inmenso país que ha influido de una manera determinante en el desarrollo histórico de la humanidad en este siglo.

—Venezuela es, por lo contrario, un país colonizado por los grandes poderes del mundo, que la condicionan en las fases sociales, económicas, políticas… y también en la literatura. No podemos nunca tener un nivel igual al de un país que más bien es el imperio. Es completamente imposible un paralelo allí. La posibilidad de que exista una literatura venezolana es algo que estaría condicionado al desarrollo posterior del país, al legado de Independencia que seamos capaces de ir adquiriendo; a la posibilidad de desarrollarnos como un país que nos sea propio, auténtico, identificado en el mundo. Esto es obra de un proceso que ahora estamos viviendo. Por ahora nuestras manifestaciones literarias y artísticas seguirán siendo vacilantes, estarán siempre acusadas de influencias, responderán a ondas que fatalmente llegan de los

países que nos dirigen como potencias económicas y culturales, y es esta lucha y este mismo conflicto el que va generando la posibilidad de una literatura propia.

GJE. —¿Podría explicar eso el desarraigo y el carácter conflictivo de sus personajes?

SG. —Sí, gran parte de mis personajes buscan su identificación a través de su propia vida, como el país la busca también, sin encontrarla, porque aun nuestra propia historia está escamoteada, no la poseemos, no somos dueños de ella, no tenemos siquiera el respaldo de una tradición coherente; es decir, nos encontramos frente a un país informe que no nos pertenece totalmente, trabado en su evolución, el cual no ha sido analizado y comprendido en su proceso histórico. El hombre de mis novelas es un hombre de multitudes, pero es un hombre solo, que ni siquiera está solo consigo mismo, porque no es dueño de su individualidad; está cercado, rodeado de cosas que lo devoran.

GJE. —¿Serias capaz de hablarnos de algún tipo de influencias plásticas o musicales en tu obra?

SG. —Las influencias en general son algo muy esquivo, muy incierto, son muy difíciles de precisar sobre todo para el artista, para el escritor. Ese es un proceso a veces inconsciente, la absorción de cosas en las cuales no nos ponemos a pensar, pero que dejan una huella firme, profunda en la mente, en el espíritu.

—Yo recuerdo que Emir Rodríguez Monegal, en una entrevista que me hizo, decía que en mis novelas había influencias de Residencia en la tierra, de Pablo Neruda. Eso causó cierto revuelo entre los amigos de Caracas, que decían en general, que eso era absolutamente absurdo. Aparentemente es así. Sin embargo, cuando Rodríguez Monegal dijo eso, algo en lo cual yo nunca había pensado, recordé, sí, que yo solía leer mucho ese libro en los años de mi adolescencia, un poemario que realmente me impactó cuando lo leí por primera vez, yo lo leía con asombro y con cierta perplejidad, porque se revelaba ahí un universo poético absolutamente desconocido para mí. Nuestro más cercano vínculo de modernidad era el modernismo de Darío, y de repente tropezamos con una poesía donde aparecen los elementos de la realidad, crudos, desnudos, con toda su fealdad, su mundo de objetos

toscos y vulgares. Sin embargo, de aquello se despertaba un caudal poético extraordinario, nos impresionó muchísimo, lo releíamos, tratando un poco de desentrañar lo que había en todo aquello.

—Conscientemente, yo no me he sentido nunca influido por Residencia en la tierra, pero al mismo tiempo eso indica gran agudeza por parte de Monegal, al que, sin yo haberle mencionado esa circunstancia, pudo rastrear aquello y hacerlo notar. Que sea cierto o no, yo mismo no lo podría asegurar.

—Así pues, es muy difícil saber exactamente aquello que en un momento dado nos influye, llega a penetrarnos. De apoderarse de ciertas regiones de la mente.

GJE. —Quisiera que me pudieras nombrar a otros críticos que hayan indagado esas zonas, que hayan tratado de encontrar destellos importantes en tu obra. ¿Podría ser Ángel Rama uno de ellos?

SG. —Te diré, justamente ahora que has mencionado a Ángel Rama, él es un crítico que me sorprendió muchísimo, con un trabajo que publicó en la revista Eco, de Colombia. Ante los esquemas que siempre se mencionan para interpretar mi obra —lo sucio, lo escatológico-, él pasa un poco por encima de eso y empieza a describir cosas muy interesantes. Yo le escribí una carta que me había revelado aspectos que yo creía haber logrado, haber conseguido.

GJE. —¿Puedes especificar los aspectos asomados por Rama?

SG. —Yo no sabría decirte exactamente, pues se trata de un ensayo harto complejo. Lo que podríamos hacer después, es buscar la revista donde apareció ese ensayo y pormenorizar algo más. Sólo te diría que son descubrimientos de trascendencia.

GJE. - ¿Cómo son las relaciones con la música? ¿Tienes algún compositor o intérprete de preferencia?

SG. _Pues bien… mira (pausa larga), hace mucho tiempo yo estudié música, estudié cuatro años de piano en edad de once, doce, trece años. Luego lo dejé para siempre.

GJE. - ¿Qué piezas tocabas?

SG. —Bueno, empecé con mis ejercicios, unos ejercicios que me enseñaba una tía mía vieja, que componía música religiosa,

una vieja muy fina. Empecé a tocar pequeñas piezas como Para Elisa, de Beethoven; la Marcha Turca de Mozart. Después vino la desesperación de la adolescencia, y yo no me iba a someter a la disciplina del piano, que requiere de dos o tres horas de estudio al día. Pero a menudo tocaba, y luego me vino por un año un interés enorme en la música; incluso las primeras cosas que yo escribía por un periódico eran cosas sobre música clásica. Algo extraño, es verdad, pero fue una experiencia bastante interesante.

(Entrevista publicada originalmente en Zona Tórrida, Revista de Cultura de la Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela, Nª. 5, Año 4, 1974, págs. 79-85).

La dama murasaki y la primera novela

Siempre me han parecido un tanto bizarras las discusiones acerca del primer artefacto o de la primera obra en tal o cual disciplina o género; me parece que toda obra se encuentra relativizada de acuerdo a su contexto cultural, y que cualquier referencia se produce generalmente dentro de un determinado contexto epocal y reproduce determinada cultura, y ello ocurre con símbolos, dioses, leyendas, mitos, costumbres, imágenes, ritos y obras artísticas o científicas producidas a partir de determinados referentes en cada parte del mundo, y no pueden universalizarse, como pretenden hacerlo a veces desde occidente para imponer al resto del mundo sus valores, utilizando argumentos supremacistas y en algunos casos racistas.

En el caso de la forma literaria que conocemos bajo el nombre de Novela, ésta es apasionante porque tales narraciones han existido siempre, largas o cortas, extensas o breves, y entre las extensas o divididas por segmentos espaciales o temporales se encuentran las llamadas comúnmente novelas (novela, nouvelle, noveleta, novel, roman, romanzo, etc.) una designación genérica para un antiguo fenómeno: el de narrar por partes, segmentos o capítulos. Las narraciones extensas siguieron hallando nuevas designaciones para viejos fenómenos escriturales: el de la transmisión por escrito del legado oral en sus formas recreadas o imaginadas de cualquier naturaleza, para que éste no se perdiera o se diluyera en el tiempo.

En efecto, una novela siempre da la sensación de que algo nuevo está sucediendo, o se está cumpliendo en ese momento de manera mágica, sin barreras epocales o geográficas, una historia original es narrada por un determinado relator, anónimo o con

nombre propio, no importa a qué tradición o país pertenezca, lo mismo la degustamos. Lo que si es cierto, es que los procedimientos artísticos o literarios (lo que luego se llamarían técnicas) primigenias tienen que haberse producido antes en Asia o África, siendo estos continentes más antiguos culturalmente que Europa o América, pero nosotros continuamos padeciendo en Occidente de la costumbre de atribuirnos la primacía de casi todo, de ser los descubridores o creadores de casi todos los inventos del planeta.

El Satiricón de Petronio, por ejemplo, es una obra maestra del siglo I después de Cristo escrita en latín clásico y vulgar, donde se mezclan poesía y relato, una sátira protagonizada por tres jóvenes (Escolpio, Ascilto y Gitón), que van de fiesta en fiesta con un libertino de donde surgen y se narran aventuras sensuales a la manera de una sátira, poblada de relatos cómicos y dramáticos; tiene como antecedente griego a las llamadas Historias milesias, de Arístides, todas receptáculos de narraciones mezcladas; en Roma contamos con los relatos de *El Decamerón* (1352) del romano Giovanni Bocaccio (1313-1375) las cuales configuran una novela compuesta de una colección de relatos hilados con el denominador común de la aventura sensual o libertina. En Inglaterra los *Cuentos de Canterbury* (1380), escritos por el noble erudito y embajador Geofrey Chaucer (1343-1400) dan esa sensación de un solo relato zurcido desde adentro. Estas veinticuatro historias de Chaucer surgen de personajes que fallecen antes de haber llegado a su destino, elemento que las vuelve filosóficas. Están las llamadas Novelas de Caballería en el Renacimiento europeo como las del El Amadis de Gaula, debida a la pluma de Darci Rodríguez de Montalvo. Las novelas de Caballería tuvieron un inmenso número de lectores y pasaron por los periodos Carolingio (del período de Carlomagno) y del Artúrico (del período del Rey Arturo) e inspiraron a la gente del pueblo, y también a motivar la construcción de personajes literarios como el de Miguel de Cervantes, el Alonso Quijano cuya imaginación desbordada y delirante le llevó a construir un personaje para si mismo tan lunático desdoblado en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, novela barroca cuyos capítulos cortos configuran para muchos el texto fundador de la novela moderna, aun cuando ninguno de estos autores

nunca la denominaron novela; los ya mencionados Cuentos de Canterbury de Geofrey Chaucer son relatos novelados, es decir, narrados de forma novedosa por su autor; todas éstas obras que comienzan a constituir una tradición en otros países como Alemania y Rusia en los siglos dieciocho y diecinueve, y a partir de allí la novela, como género literario, se desenvuelve bajo los diversos aportes del romanticismo, el simbolismo, el naturalismo o el realismo psicológico o social, adquiriendo formas propias que, en el siglo XX, se volverán experimentales, al asociarse al cine, la historieta y la televisión, y en el XXI pueden disfrutarse en soportes electrónicos livianos En fin, la historia de narrar historias presenta innumerables matices en sus orígenes occidentales.

Pero ahora quisiéramos referirnos brevemente a Murasaki Shi Kibu, mejor conocida como La Dama Murasaki, escritora japonesa nacida más o menos a finales del año 900, autora de una de las obras más celebradas de la literatura japonesa, *El romance de Genji* (1000). En este caso romance y novela son términos casi equivalentes; se trata de una narración de más de mil páginas donde se abordan las cuitas o aventuras amorosas de Genji, con todos sus detalles y variables, lo cual hace que esta obra sea considerada acaso la primera novela escrita en el sentido de un desarrollo extenso. Quizá sea más acertado llamarle romance (como todavía lo hacen los italianos al llamarlas romanzo y los franceses roman), como tampoco quizá sea correcto llamar al Satiricón de Petronio una novela en sentido estricto, aunque si con lo que hoy conocemos con este nombre, es decir un relato extenso y pormenorizado al modo de capítulos o de fragmentos sucesivos, atenidos a una sucesión temporal. Por ello, cuando se conocieron las primeras traducciones de El romance de Genji al inglés (debidas a Arthur Wale en 1933), la obra ganó inmediatamente miles de lectores, llegando influir en un primer caso a escritoras inglesas como Jane Austen y Virginia Woolf, para sólo citar dos grandes escritoras británicas.

En esta impresionante obra hay casi cincuenta personajes principales, de modo que no es nada fácil determinar quiénes se casan o cuándo; en todo caso en El romance de Genji un príncipe imperial, condenado a un exilio a la manera de un plebeyo, es un

hombre impaciente de temperamento mudable, que puede volverse muy voluble cuando sus deseos no se cumplen. Sabiéndose un príncipe irresistible, Genji se entrega a las mujeres tanto de la corte como de otras ciudades del Japón, valiéndose de una serie de artimañas y manejos secretos. La misma Dama Murasaki califica a Genji como a un tipo simpático y con luz propia, atractivo para las mujeres.

Pero el amor de este "romance" no se comparece con la noción de amor romántico que tenemos en occidente, y tampoco con el romanticismo de la literatura europea, pues en este caso se trata de budistas apegados a una doctrina que les advierte de los peligros del deseo, y a este respecto el propio príncipe luce como uno de los más vulnerables. Precisamente, debido a esta condición impulsiva, Genji no puede ser Emperador. A su vez, la madre de Genji había sido expulsada del Imperio japonés debido a una serie de inquinas que se habían tejido en torno de ella, creadas por damas aristocráticas.

Se destaca la Dama Murasaki entonces por su capacidad de ironía. Justamente el príncipe Genji encuentra la relación más importante de su vida, llamada Murasaki, la adopta y cría y le pone su nombre, el cual está asociado a una planta de lavanda. Es decir, que hay todo un juego paródico e irónico en ello, y en la familia de la clase alta venida a menos, y Genji se apresura a ponerle el nombre de Murasaki, con lo cual la autora logra una auto-referencialidad entre personaje-autor, la duplicidad de máscaras y una serie de ludismos y de recursos tan usados después por Miguel de Cervantes y por toda la novela moderna de los siglos IXX y XX. Del siglo XXI no puedo hablar porque aún no ha sido impactado por ninguna obra de calibre.

Tuve noticia de la Dama Murasaki en el año 2003, través de una reseña que realiza Harold Bloom su libro Genios. Un mosaico de cien obras creativas y ejemplares (2005), en una breve nota que me parece de primera importancia como introducción a su obra, y donde de paso confirma su admiración hacia Sigmund Freud, a quien considera un ensayista de primera magnitud —comparable a Montaigne en su tiempo— arguyendo a su vez que la Dama Murasaki es una psicóloga en la medida en que realiza una serie

de transferencias eróticas como sustitutos de afectos tempranos. Y hasta llega a afirmar Bloom que "Genji le dejó a Murasaki el estigma figurativo del incesto.", y que ella nunca sería madre. La mujer nunca deja a Genji irse de su lado; ella tampoco lo obliga ante el buda, no para comprender, sino aspirando convertirse en monja, y celebra ceremonias junto a otras mujeres para darle sentido a su vida y al mismo tiempo para permitirse una muerte tranquila, inundada de una especie de estado de gracia infantil.

De modo que esta novela se presenta también como novela filosófica, como novela de formación. El impresionante desarrollo de la novela va mostrando este difícil recorrido. Genji debe reconocer su derrota hasta que él muere, mientras ella lo contempla, magnífico.

Pero la novela no concluye con la muerte de Genji. Sigue narrando extensamente con todo su poder las nuevas experiencias. Esta fuerza narrativa directa convirtió a la obra en una especie de libro secular de la cultura japonesa, hasta el día de hoy, llegando a ser considerada una suerte de monumento sobre el amor; un edificio estético y sensible que alcanza el estatus de una obra maestra de la literatura, manteniendo con el budismo una relación problemática, pues también aborda la destrucción de Genji, debida a los complejos deseos que todos en la novela van conociendo, a medida que se sumergen en ellos.

Todo ello hace de la obra un punto nodal, un referente de la cultura japonesa, como *El Quijote* lo es para la cultura de habla hispana y también para otras culturas, pues Cervantes en medio de su aparente sencillez también introduce en su novela referentes simbólicos y herméticos de gran profundidad, como el que observamos en el capítulo inspirado en la Cueva de Montesinos.

Los lectores de La Dama Murasaki quedan completamente empapados de las tribulaciones amorosas y de los permanentes anhelos no realizados de estos personajes, como si el romance (el idilio, el anhelo, el enamoramiento) fuese una escuela en si misma para aprender acerca de los afectos y de los deseos humanos, remozando a la cultura japonesa con un cariz universal.

A continuación, transcribo unos pocos párrafos de esta magnífica obra de más de mil páginas, la cual poco se cita o menciona

cuando se habla de novela, acostumbrados como estamos solamente a las referencias occidentales.

Era una época aburrida. Ya no lo entusiasmaban las andanzas nocturnas que alguna vez lo habían absorbido. No dejaba de pensar en Murasaki. La creía inigualable; lo más cerca de su ideal que podía imaginar. Pensando que ya no era demasiado joven para casarse, le había hecho envites amorosos, pero ella aparentemente no lo había comprendido Pasaban el tiempo jugando Go y Hentsugi. Ella era inteligente y lo comprendía de muchas y delicadas maneras e las diversiones más triviales. No había pensado seriamente en volverla su esposa. Ahora no podía contenerse. Sería un golpe, por supuesto. ¿Qué había sucedido? Sus mujeres no tenían forma de saber cuánto se había cruzado la raya. Una mañana Genji se levantó temprano y Murasaki seguía en la cama. No era algo usual en ella, dormir hasta tan tarde. ¿Estaría bien? Antes de devolverse a sus propias habitaciones Genji tiró una piedra para tinta tras las cortinas de la cama de ella.

Por último, cuando ya no había nadie cerca, ella levantó la cabeza de su almohada y vio a su lado un pedacito de papel muy bien doblado. Lo abrió con indiferencia. Sólo contenía este verso, casualmente escrito:

> "Han sido muchas las noches que hemos pasado juntos sin propósito, con estas cobijas entre nosotros,"
>
> (…)
>
> No pensaba mucho en su padre. Habían vivido separados y ella casi ni le conocía. Ahora sentía un enorme cariño por su nuevo padre. Era la primera en correr a saludarlo cuando llegaba a casa, y se subía a su regazo, y hablaban alegremente, sin restricciones o vergüenza, Él estaba encantado con ella. Una mujer inteligente y perspicaz puede causar toda clase de dificultades. El hombre siempre debe estar en guardia y los celos pueden tener las consecuencias más ingratas. Murasaki era la compañera perfecta, un juguete para él. No se habría sentido tan libre y desinhibido con una hija propia. La intimidad paterna tiene sus restricciones. Se había topado con un tesorito extraordinario, de eso no había ninguna duda.

> (…)
> En este punto dios jóvenes cortesanos, el uno, oficial de guardia, y el otro, un funcionario en el Ministerio de ritos, aparecieron en escena ara atender al Emperador en su retirada. Ambos eran devotos del amor y ambos eran buenos conversadores. Como si los hubiera estado esperando, To no Chujo los invitó a exponer sus puntos de vista sobre la cuestión que acababa de ser planeada En el desarrollo de la discusión surgieron varios puntos muy poco convincentes.—Aquellos que acaban de alcanzar un alto rango ..dijo uno de los recién llegados ..no atraen tanto l atención como quienes nacen en esa posición pero no cuentan con el respaldo adecuado, quizás tengan todo el orgullo y la nobleza de espíritu, pero no pueden esconder sus deficiencias. De manera que ambos deben ocupar la posición que usted llama intermedia." Están aquellos cuyas familias no son de altos rangos, pero se van para la provincia y allí trabajan duro. Tienen un lugar en el mundo, aunque hay miles de cositas que los diferencian. Algunos de ellos podrían estar en la lista de cualquiera. En mi caso, preferiría a una mujer de familia medianera que una que tenga rango y nada más. Digamos, alguien cuyo padre sea casi un consejero. Alguien con una reputación decente que venga de una familia decente y pueda vivir con cierto lujo. Las personas así pueden ser muy placenteras. No hay nada de malo con la organización de la casa y la hija en ocasiones puede resultar deslumbrante. Se me ocurren varias mujeres así que no tienen nada de malo. Cuando entran al servicio de la corte, será sobre ellas que recaigan los favores inesperados. He visto bastantes casos, déjeme contarle."

La Dama Murasaki encabeza mi pequeño parnaso femenino de novelistas, donde ingresan entre otras las inglesas Mary Shelley, Charlotte Bronte, Emily Bronte, Jane Austen, Virginia Woolf, y las americanas Edith Warton, Clarice Lispector (brasileña de origen ucraniano), Teresa de la Parra, Toni Morrison y Elena Poniatowska, dotadas todas ellas de una sensibilidad superior.

Víctor Valera Mora,
memoria de una amistad

ENTRE LA UCV Y SABANA GRANDE

No imaginó nunca Víctor Valera Mora que su poesía iba a adquirir un reconocimiento tan amplio, y que su vida desenfadada iba a ser objeto de tanta admiración. Desde sus días de estudiante, en su natal Valera como en la llanera ciudad de San Juan de los Morros donde cursó el bachillerato, el joven Víctor era aficionado a la lectura, leía profusamente novelas, poesía, ensayos, estudios políticos y económicos; sus preocupaciones sociales corrían parejas a sus preocupaciones literarias, lo cual hizo que se decidiera marchar a Caracas a estudiar sociología en la Universidad Central, donde toma contacto con grupos de escritores y profesores; como todo joven inquieto y consciente de los problemas que aquejaban a su país, firma manifiestos y proclamas revolucionarias, redacta panfletos, lidera grupos estudiantiles progresistas. Desde sus comienzos, la Universidad Central fue un lugar donde se integraban estudiantes y profesores para discutir las distintas problemáticas y preocupaciones, fue siempre un campus muy humano, una ciudad universitaria plena de espacios extraordinarios (un esfuerzo arquitectónico que debemos al gran arquitecto nuestro Carlos Raúl Villanueva) para motivar la discusión intelectual no sólo en sus aulas, sino también en sus cafés, jardines y pasillos. Es muy recordada por nosotros la famosa *Tierra de Nadie,* espacio que tomaron estudiantes en los años 70 para realizar allí actividades sin ataduras académicas. Se tejió siempre un diálogo muy provechoso entre las escuelas de periodismo, sociología, economía, letras y educación, donde se fraguó una discusión intensa

sobre los diversos tópicos científicos, filosóficos y artísticos. Todos reconocíamos en los espacios de la UCV uno de los ámbitos más dignos y fértiles para la polémica y el fragor de las ideas.

Es justo señalar que también se produjo en el seno de la UCV una temperatura muy propicia para la bohemia, el amor libre, la música y todo tipo de expresiones libres en los terrenos de la literatura y el arte: conciertos, recitales, lecturas, montajes y exhibiciones de carácter experimental donde confluían las expresiones de vanguardia en las distintas disciplinas. Por ello sentimos tanto afecto por nuestra Alma Mater, por la Casa que vence las Sombras. En efecto, la Universidad Central de Venezuela significó para todos nosotros el ejemplo más hermoso de convivencia intelectual y espiritual, a la par de ser seno de una investigación científica permanente. El Hospital Universitario y diversos institutos científicos eran tomados como ejemplos de avance en el país.

Hice esta breve alusión a la Universidad Central porque éste fue en verdad el ambiente donde se formó Víctor Valera Mora, con la cercanía de las tertulias en Sabana Grande, en cafés y bares al aire libre donde se ventilaban todos los temas posibles al calor de los tragos, los amores, los sueños. Sabana Grande se convirtió entonces en un centro de bohemia y alegría por donde desfilaron varias generaciones de escritores y artistas, pero también de editores y hombres de empresa, libreros, periodistas, galeristas. Durante los años 60 y 70, especialmente, y por su cercanía con la Universidad Central, se daban cita allí las más destacadas personas del mundo intelectual de la ciudad, sin distingos de clase; por sus barras y cafés desfilaron literalmente todos los artistas y escritores de la ciudad.

LOS AÑOS MERIDEÑOS

Después de graduarse de sociólogo, el Chino Valera dio clases en algunos liceos de Caracas; después marchó a Mérida a trabajar en el Departamento de Planificación de la Universidad de los Andes. Fue allí donde lo conocí en el año 1970, cuando yo

apenas tenía 20 años y el 32, en el edificio administrativo de la ULA situado en la avenida Tulio Febres Cordero, donde estaban varias dependencias: la Dirección de Cultura al mundo de Salvador Garmendia, quien también dirigía la revista *Actual*; la Galería La Otra Banda dirigida por Enrique Hernández D'Jesús; el Departamento de Cine con Carlos Rebolledo, Tarik Souki y Vicencio Pereira; la radio de la Universidad donde laboraban Bayardo Vera, Luis Cornejo e Iván Real, entre otros. A pocas cuadras de allí estaba el Cegra, el Centro Experimental de Arte dirigido por Carlos Contramaestre, donde laboraban entre otros los artistas Antonio Eduardo Dagnino, José Montenegro y Omar Granados. Por la calle paralela a la avenida Don Tulio, a pocas cuadras de allí estaba la Galería El Caracol, dirigida por el escritor y titiritero argentino Javier Villafañe, muy amigo de todos nosotros, casado con una artista llamada Lucrecia Chávez.

Comencé a frecuentarlos a todos en sus oficinas y casas; poco a poco me fui familiarizando con los mundos de cada uno de ellos; mundos que me permitieron conocer sus peculiares sensibilidades y compartir su amistad. Lo que más me impresionó de estos artistas fue su generosidad, su sinceridad y sobre todo la autenticidad con que asumían sus vidas y la alegría que derrochaban, su capacidad de crear y su amor por la vida, al tiempo que cumplían con sus obligaciones laborales y familiares; eran para mí un ejemplo de entrega al arte, al trabajo y la literatura. A Salvador Garmendia yo lo consideraba una especie de dios, el más grande novelista de Venezuela era ya mi amigo; Carlos Contramaestre era sencillamente un genio del humor, el arte y la poesía, lo mismo que los poetas Ángel Eduardo Acevedo, José Barroeta y Ramón Palomares; Bayardo y Héctor Vera, dos poetas merideños dueños cada uno de un poderoso sentido del lenguaje y la belleza; Tarik Souki y Carlos Rebolledo conocedores excepcionales del arte cinematográfico. Fui muy amigo de Souki, muy inteligente y hombre delicado y culto (Omar Souki, un hermano suyo, casó con una tía mía, Carmen Emán). Luis Cornejo era un llanero con una gran chispa personal; estaba todo el día haciendo chistes y cuentos geniales que nos mataban de risa. Su mujer, Betania Uzcátegui, es una gran artista y mujer excepcional. El Chino Valera

era amigo de todos ellos; vivía en una casa en el barrio de Belén que compartía con el pintor y diseñador Omar Granados; era una casa muy grata, recuerdo que la habitación del Chino quedaba en un alto y tenía una vista hermosa de la montaña y el valle; en la parte de abajo vivía una señora, Doña Carmen, una viejita muy vivaz y sonriente echadora de cuentos y leyendas, rodeada de pájaros, y el Chino la quería mucho; tanto, que le dedicó varios poemas, pues inspiraba cosas hermosas esa señora que era como una encarnación de la poesía. Carlos Contramaestre vivía en La Pedregosa con su mujer y sus hijos; en la parte de atrás había un patio donde siempre nos reuníamos a hacer fiestas y parrilladas; allí en esos sinuosos y verdes caminos de La Pedregosa vivían el Catire Hernández, el poeta Ángel Eduardo Acevedo y el pintor Ramiro Najul, el filósofo Briceño Guerrero o el cineasta Donald Myerston. Salvador Garmendia vivía en el edificio Hermes, lo mismo que Juan Pintó, y Pedro Parayma en un apartamentico en el centro de Mérida y después se mudó para uno más grande donde lo visitábamos. A todas esas casas y apartamentos yo era invitado a quedarme cuando lo deseara. Todo lo compartíamos; me gustaba de ese maravilloso mundo de Mérida la libertad con que se vivía; era una suerte de utopía donde nos movíamos y los momentos compartidos siempre estaban matizados por la poesía. Cuando alguno de los poetas invitaba a una fiesta, se aparecían todos y aquello resultaba algo memorable.

Me hice amigo del Chino Valera por aquel entonces. Él era poco aceptado en los llamados círculos universitarios o académicos. Era un hombre desenfadado y enamorado, que vivía siempre metido en líos de faldas, y leyendo y escribiendo con una gran pasión. Yo solía presentarme con mi guitarra en aquellas fiestas y el Chino siempre se me acercaba para que cantáramos rancheras a dúo. Le gustaba especialmente una canción titulada "Aquel amor", cuyo dúo original lo entonaban los grandes cantantes Pedro Vargas y Beny Moré. Él admiraba a Beny Moré como a un ídolo y le escribió un poema hermosísimo que la gente ahora se sabe de memoria. El Chino cantaba bien las rancheras, sobre todo los corridos mexicanos, pues era admirador de la Revolución Mexicana, de Pancho Villa y Emiliano Zapata; se entusiasmaba

mucho al cantar las rancheras y alcanzaba notas muy altas. También le gustaban mucho Los Beatles y me pedía que le cantara canciones de ellos. Él siempre me decía: "Poeta, a donde vaya, llévese la guitarra".

Compartí este mundo con el de la Escuela de Letras en la Facultad de Humanidades, que era otra cosa. Profesores muy valiosos y estimables como Lubio Cardozo, Jesús Serra, Juan Pintó, Briceño Guerrero, Alfonso Cuesta y Cuesta, Miguel Marciales, Hernando Track, Guillermo Thiele, Domingo Miliani; pero era un mundo ciertamente distinto y muy cargado de ideología, aunque siempre agradecí a todos mis profesores el conocimiento que me habían transmitido, y sus valiosas enseñanzas literarias. El único distinto de ellos era Hernando Track, que daba las clases en los jardines y en el cafetín. Yo andaba buscando otra cosa; no me interesaba graduarme, tener carro, casa y aburguesarme; quería ver mundo, tener experiencias distintas. Un grupo de estudiantes en la Escuela de Letras fundamos una revista, *Talud*, que consiguió nueve números donde publicamos varios textos inéditos de los escritores de allá, incluyendo los de del Chino, Salvador, Contramaestre y Briceño Guerrero. Recuerdo sobre todo el buen trato y la amistad del poeta tocuyano Eddy Rafael Pérez, por quien sentí siempre una estimación sincera. El siempre fue muy generoso, extraordinario profesor y buen poeta.

Me devolví a San Felipe a casa de mis padres, que no vieron nada bien mi deserción de la carrera académica justo antes de culminarla; fundé allí con mi hermano Ennio y otros poetas sanfelipeños una revista llamada *Rendija* donde publicábamos nuestros trabajos. Pronto me cansé también de San Felipe y me fui a Caracas a buscar suerte, que para eso era joven.

Casualmente, Salvador Garmendia, el Chino Valera y Carlos Contramaestre parecían haber cumplido su ciclo en Mérida —yo les seguía la pista a mis maestros con una especie de radar— y pensaban irse a Caracas, lo cual fue una gran noticia para mí. Recuerdo que el Chino un día me dijo: "Cuando me entregan el cheque en la Caja de la Universidad, la cajera siempre lo hace con una risita de burla; dice ji ji ji ji! Eso es porque ella piensa que yo no trabajo." En Mérida yo salía con el Chino y un hijo pequeño

de Salvador llamado Alberto, que era como nuestra mascota, lo queríamos mucho. Íbamos los domingos a la piscina del hotel Prado Río a pasar el día; al Chino le gustaba echarse clavados en la piscina y después jugar "maquinita" en esas máquinas que había en los bares, garitos o paradas de carretera, pero sobre todo le gustaba ir a ver a las muchachas en bikini. "Poeta, aquí en Mérida hay más hembritas que gente", solía decir.

En la terraza de su casa de Belén, el Chino me dijo un día que pensaba irse a vivir un tiempo en Roma, tenía un familiar con casa en Italia que lo estaba invitando a ir allá y estaba decidido a marcharse. Se sentía un poco solo en Mérida y me dijo que le vendría bien un cambio. Por allá estuvo casi dos años. Escribió a sus amigos en Mérida, pero nadie le respondía las cartas. A mí me escribió a San Felipe y yo no vacilé en responderle; me envió unos poemas inéditos a los que tituló *Tarantelas napolitanas* y que yo publiqué en la ya mencionada revista *Rendija*, acompañados de un fragmento de la carta y le coloqué un título llamativo, *Última teoría poética de Víctor Valera Mora* y que mereció un comentario de Ludovico Silva en su columna "Belvedere" en el diario El Nacional. Por cierto que, por una razón que nunca llegué a comprender, el Chino y Ludovico no se hablaban, no se trataban casi. A ambos les pregunté la razón y ninguno de los dos me dijo nada. No sabía yo si era por asuntos de mujeres o por razones ideológicas. Siempre quedé con la duda. Lo que sí era cierto es que se admiraban mutuamente.

Aparentemente, el Chino no encontró en Italia muchas cosas, aparte de vinos, comidas y mujeres hermosas y pasajeras. Ciertamente me confesó en una carta que en Roma no pasaba casi nada, que era una ciudad atada al Vaticano. Regresó a Caracas. Ya Carlos Contramaestre le había publicado en 1971 *Amanecí de bala* en Editorial Cabimas, una editorial inventada por Carlos cuyo único título fue ése. El libro tuvo una repercusión enorme; la gente lo leía, memorizaba los poemas, los copiaban en cuadernos. No se había visto antes una poesía así en Venezuela, pese a que diez años antes había publicado *Canción del soldado justo* (1961), donde se prefigura el potencial que habría de desarrollarse en *Amanecí de bala*. En el primero aparecen ya los temas

predilectos del poeta: la mujer y la lucha revolucionaria; o mejor: la feroz crítica al capitalismo y sus hipocresías y el amor como posibilidad de trascender.

Al año siguiente el mismo Carlos Contramaestre se encarga personalmente de la edición de *Con un pie en el estribo* (1972), título que alude justamente a la cercanía del viaje; el estribo funciona aquí como metáfora, como primer paso dado para montarse en el caballo con el que saldrá de Mérida: *Si sale el sol mañana partiremos / Partiremos con la implacable luna / la hermosa luna en el puño de la gasa / la gasa que siempre está a la orden / Sueños de Doña Carmen al filo de sus setecientos años / donde el poema gata parida emplaza a la muerte. "*

DESDE ROMA Y DE NUEVO EN CARACAS

A su regreso de Roma, el Chino se reúne con varios amigos entre los cuales están Pepe Barroeta, Bayardo Vera, Pedro Parayma, Luis Camilo Guevara, Caupolicán Ovalles y yo emprendemos una gira por varias ciudades venezolanas, y visitamos Barinas, Valencia, Barquisimeto, San Felipe, Trujillo, San Juan de los Morros, Tinaquillo. En San Felipe hicimos una lectura de poesía en la Casa del Periodista; recuerdo que frente a esa Casa quedaba un bar en una vieja casona de tejas donde había un patio para jugar bolas criollas y allí nos plantamos después de dar el recital, a jugar bolas y luego dominó. Cuando el Chino llegó a mi casa de San Felipe mi papá estaba almorzando y el Chino se quedó impresionado por la cantidad de pequeños platillos que tenía mi padre en la mesa, cada uno con una porción diferente de alimento. El Chino deseó buen provecho a Elisio y después me comentó aparte: "¡Tu papá es capaz de comerse todo eso? A eso sí se llama bon apetit!" Fuimos después a Tinaquillo donde vivía la familia de Pedro Parayma y después a Barquisimeto a casa de Álvaro Montero y en Valencia a la de Orlando Pichardo, ciudades donde nos estaban esperando los jóvenes para hablar con nosotros, aunque yo era en verdad sólo un muchacho de 23 años. En Caracas, el Chino se enamoró de Aminta, una bella mujer con la que se

casó y tuvo una niña llamada Fernanda; vivían en una casa muy bonita en la urbanización Las Mercedes a donde siempre íbamos a visitarlo. Me acuerdo que el Chino tenía pasión por los juegos y los deportes y le gustaba boxear, nadar, darse clavados desde el trampolín, jugar bolas, maquinita, dominó, barajas y ajedrez, y en su casa de Aminta la pasión eran los dardos; tenía una increíble puntería y siempre ganaba.

En Caracas consiguió un empleo en Departamento de Recursos Humanos del Conac, pero pasaba más tiempo en el Edificio Macanao, situado en la esquina de las calles París con Caroní en Las Mercedes, donde estaba la oficina de la *Revista Nacional de Cultura,* dirigida por Vicente Gerbasi y la revista *Imagen,* dirigida por Pedro Francisco Lizardo; yo trabajaba con Lizardo en *Imagen* como Jefe de Redacción, y Eli Galindo y Pérez Perdomo con Gerbasi en la *Revista Nacional de Cultura,* en el mismo edificio Macanao había una Escuela Danza y otras dependencias administrativas; también le habían hecho lugar en una habitación a la llamada *Gran Papelería del Mundo,* la famosa biblioteca ambulante de Víctor Manuel Ovalles, el abuelo de Caupolicán Ovalles, una impresionante colección de libros, folletos y revistas que don Víctor Manuel llevaba por todo el país. Pablo Neruda, al conocerla, la bautizó con ese nombre. Caupolicán vendió buena parte de ésta a la Biblioteca Nacional y otra parte al Conac, y mientras estuvo ahí nosotros nos dábamos gusto escudriñando volúmenes y papeles viejos, documentos antiguos. El Chino se la pasaba metido ahí; íbamos a comer pollos asados en un negocio llamado Los Hermanos Rivera y a varias tratorías cercanas pizzas y comida italiana, acompañados de los poetas que allí laboraban: Baica Dávalos, Francisco Pérez Perdomo, Ángel Ramos Giugni, Aquiles Valero, José Vicente Abreu. A pocas cuadras de ahí quedaba un restaurante llamado el Hereford Grill y al frente estaba la Galería Durban dirigida por César Segnini. Al Hereford siempre iban el poeta Vicente Gerbasi y el narrador Adriano González León. Vicente siempre fue un poeta muy importante para nosotros y nos estimuló mucho a todos, una persona afable, un verdadero maestro. Recuerdo que escribí una reseña del libro *Amanecí de bala* y se la llevé a Gerbasi a ver si la podía publicar en la revista.

Vicente la recibió, hojeó las cuartillas y me preguntó: “¿Gabriel tú estás seguro de que este Valera Mora es un buen poeta?” Yo, casi temblando, le contesté: “Sí, estoy seguro, pero es una poesía diferente, una poesía que tiene un lenguaje explosivo”. “Ah bueno”, dijo Vicente, “la vamos a publicar tu nota, pero espero que no explote.” Esa fue la primera reseña que salió de ese libro en Caracas, y mi primera publicación en la RNC. El Chino se puso muy contento. Salimos a celebrar con Eli Galindo y con otros dos poetas de mi generación, Luis Sutherland y Eleazar León, que siempre nos visitaban e íbamos a tomar cervezas y a hablar de literatura. La bebida preferida del Chino era el whisky servido en las rocas, recuerdo que removía los hielos del vaso con el dedo índice y sorbía un poco de su dedo para probar si estaba bien, y se le iluminaba el rostro. Le gustaban de veras los tragos; no bebía para huir de algo o para refugiarse en el alcohol, sencillamente disfrutaba bebiendo. En cuanto a las mujeres, se enamoraba mucho y sufría por ellas, como un verdadero Casanova, no como un superficial mujeriego o un Don Juan. Decia las cosas con mucha vehemencia y con gran setido del humor, pero cuando le tocaba hacer un juicio serio acerca de algo era terminante y muy irónico, sobre todo cuando se refería a los desmanes del capitalismo y a la necesidad de una verdadera organización revolucionaria para combatirlo; tanto así, que una vez le dijeron que se había puesto muy gordo y necesitaba una dieta, a lo que él contestó: “¡Para que voy a hacer dieta! ¿Para seguir viviendo en el capitalismo?”

EL MAGISTERIO VITAL DE SALVADOR GARMENDIA

En Caracas viví primero en la casa de mi padrino el poeta José Parra (¡ese sí que era un padrino!) en la urbanización El Paraíso; después me fui a compartir departamento con Salvador Garmendia en Chuao, y el Chino Valera nos visitaba mucho y comíamos allí acompañados de Elisa “La Negra” Maggi y de María Elena su hermana, con quienes estábamos unidos. Nuestro grupo era muy compacto, íbamos juntos a todas partes y visitábamos a los amigos en sus casas sin muchos formalismos, justamente

porque nos admirábamos y protegíamos unos a otros; nuestra característica principal era la solidaridad; la literatura existía en cuanto hecho vivido y sentido, no era una cuestión meramente libresca. Yo me quedaba impresionado con el profesionalismo de Salvador cuando le tocó escribir telenovelas en Radio Caracas Televisión; se fajaba a teclear esa máquina todos los días con una disciplina impresionante; tenía una rutina que cumplía a diario de manera casi cronométrica: salía a trotar, se bañaba, desayunaba, reposaba un rato, leía la prensa y después a darle duro a la máquina de donde salían los diálogos de sus telenovelas; cuando llegó la computadora Salvador estaba muy satisfecho porque el trabajo se le facilitaba y ya no tenía que emborronar tantas cuartillas. En cierto modo, Salvador fue como un protector mío y del Chino Valera (una tarde me llamó para decirme que había que cuidar mucho al Chino, pues lo veía un tanto deprimido. Me dijo exactamente: "Gabriel, hay que cuidar al Chino, porque es el mejor amigo de esta casa"), como un segundo padre, era un hombre de una personalidad muy fuerte y ejerció una gran influencia en todos nosotros, al punto de que yo durante un tiempo hablaba y gesticulaba como Salvador, sin darme cuenta. Él era un tipo fascinante, que podía estar todo el día echando cuentos de su antiguo Barquisimeto, era un narrador oral extraordinario y disfrutaba mucho narrando esos cuentos del viejo Barquisimeto y agregándole detalles sombríos o macabros con un toque especial de humor negro; de los fascinantes personajes que poblaron su infancia y adolescencia, de los caserones poblados de tías solteronas y abuelas viudas, de mujeres empolvadas que envejecían antes de tiempo.

Yo me mudé luego para una casita en el barrio San José de La Floresta con mi compañera y mi hija Claudia y recuerdo que un día se apareció por allí el Chino Valera a solicitarme le escribiera la contraportada del libro *70 poemas stalinistas.* Había conseguido que otro gran amigo suyo, el artista Mateo Manaure (que ya había costeado la edición de su primer libro, *Canción del soldado justo*), se lo editara. Así se editaron todos sus libros, con la ayuda de sus amigos.

Me mudé a España por espacio de cuatro años, desde 1979 hasta 1982, como corresponsal de la revista *Imagen* (ese sería mi extraño destino posterior, llevar esta revista a cuestas) en Barcelona y allí conocí a muchos escritores, entre ellos al colombiano R.H. Moreno Durán, al uruguayo Eduardo Galeano, al peruano Vladimir Herrera y a los catalanes Javier García Sánchez y Pere Gimferrer, y colaboré con las revistas *Quimera* y *El Viejo Topo* que dirigía Miguel Riera.

LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL CHINO EN CARACAS

Regresé a Caracas en 1983, y después de un breve tiempo en la ciudad me separé de mi familia y me instalé en Mérida otra vez, pues me habían ofrecido la dirección del Taller de Expresión Literaria en la Escuela de Letras, por dos años. Llevaba tiempo sin saber del Chino, pregunté varias veces por él en Caracas y no lo pude ver; me dijeron que se había separado de su mujer y estaba viviendo donde un primo, un familiar suyo. Creo que eso lo afectó mucho; podía comprenderlo bien, porque a mí me estaba ocurriendo algo similar. Creció su adicción al alcohol y al cigarrillo, y tomaba muchos calmantes y tranquilizantes para poder dormir. Amigos que lo habían visto me hablaron de su mala salud. Estando yo en mi casa de Los Chorros de Milla en Mérida en el año 1984, me llevaron la noticia de su fallecimiento en Caracas. Al parecer, estaba sufriendo de insomnio, bebió varios tragos de whisky y comió mucho; no podía conciliar el sueño y bebió varios Valiums, lo cual le produjo un infarto masivo que lo mató instantáneamente.

NUEVAS RESONANCIAS DE SU POESÍA EN LOS 80 Y 90

En el año 1986 se cumplieron mis compromisos con la ULA y regresé a la capital. Al año siguiente preparé una *Antología* de la poesía del Chino para la Editorial Fundarte en Caracas que se agotó en pocos meses; se hizo una segunda edición en

1989 y ocurrió lo mismo. La respuesta de los lectores no sólo fue inmediata sino rotunda: su poesía quedó estampada en innumerables lectores. En la misma editorial se repitieron varias ediciones de todos sus poemas, y Monte Ávila publicó otra selección de sus poemas con prólogo mío con el título de *Nueva Antología* (2004). El Ministerio de Cultura creó un Premio Internacional de Poesía que lleva su nombre, y cada año, para celebrar la fecha de su nacimiento, se celebran lecturas de su poesía en plazas públicas, liceos y escuelas. Cuando se concedió por primera vez el Premio que lleva su nombre, el Ministro de Cultura de entonces, Francisco Sesto, me llamó para que yo fuese uno de los jurados. La decisión estuvo muy reñida, pues concurrieron poetas excelentes de todas partes. Nos propusimos entregar el premio en la tierra natal del Chino, Valera, y nos trasladamos allá todos los miembros del jurado: Gustavo Perera, Norberto Codina, y Nicolás Suescún con el Ministro Farruco Sesto. Nadie sabía el nombre del ganador; no quisimos decirlo a nadie sino en el momento de leer el veredicto en el auditorio en el evento de Valera. Fue muy emocionante, porque al leer el veredicto y dar a conocer al ganador, ahí se encontraba por casualidad en Valera el poeta premiado, que asistía como mero invitado: se trataba del poeta Ramón Palomares, y la gente se levantó a aplaudir y a ovacionar a su bardo, suceso que constituyó uno de los actos más hermosos que pudiesen presenciarse: la memoria de un poeta reconociendo la obra de otro de su misma tierra, y todo debido al maravilloso azar objetivo de la poesía.

La audiencia para la poesía del Chino Valera Mora sigue creciendo, y su poesía es cada día más valorada. Es conmovedor comprobar cómo una poesía casi clandestina, publicada en modestas ediciones hechas por amigos, poco divulgada en la llamada gran prensa, escasamente publicitada o promocionada, fue encontrando sus lectores naturales y consiguiendo una aceptación cada vez mayor. Valió la pena esperar; valió la pena aguardar que la historia le brindara su reconocimiento, que el tiempo se encargara de hacer justicia a este gran poeta venezolano que vivió, como pocos, su verdad en el amor de las mujeres, en la fraternidad de

los amigos, en la utopía de conquistar un mundo y un país mejores, ese “maravilloso país en movimiento” en que él tanto creía.

Recordarlo es hacer un tributo a aquella amistad que tanto me alimentó y de la que me siento cada vez más orgulloso. [2015).

Orlando Pichardo y Álvaro Montero: los años barquisimetanos

A Magda, Rosen, Miriam, Elina, Daniela,
Amanda, Ana Irene, Ilsen, las mujeres

En memoria de Rosángela y Eleida

El fallecimiento de Orlando Pichardo ha revuelto mis recuerdos y sentimientos. Me ha llenado de un gran pesar; he estado abatido por varios días y desde lo hondo de mi pena logro recordar a mi amigo con un sentimiento de nostalgia hacia Barquisimeto y a mis andanzas con él por esa ciudad entrañable; me veo dando vueltas con él en su carro por calles y bares, por casas de amigos, y en casa de su familia, al lado de sus hijos y su mujer Magda, o yendo hacia la casa de Álvaro Montero, con quien compartimos días gozosos entre libros, reuniones, luchas culturales y políticas, celebraciones en su casa y en la de Álvaro y en la del poeta Tito Núñez. Entre las casas de estos tres poetas nos movimos durante más de treinta años desde San Felipe, yendo también a veces con mi padre Elisio Jiménez Sierra, Gerardo Aular, Luis Serrano o Rafael Zárraga a encontrarnos con músicos como Martín Jiménez o Pastor Giménez, o en casa del pintor Trino Orozco y otros amigos. En aquella época, en los años setenta, Orlando Pichardo vivía en una casita de las Sivira Piña por la Carrera 22 entre calles 35 y 36 y frente a su casa había un bar al que llamaban "La mexicana" donde nos acercábamos a beber cerveza y a oír música al calor de una extraordinaria rockola. Los lugares de reunión además de las casas y bares eran el Centro Cultural Lea en la avenida 20 entre calles 9 y 10, un sitio extraordinario que fundó Álvaro Montero en 1976 y que dirigió por 26 años y donde se organizaban eventos teatrales, lecturas de poesía, exposiciones, ventas de libros, de todo. En el patio trasero de la casa de Lea nos reuníamos a conversar, a hablar mal del gobierno, a hacer parrilladas o sancochos y a beber ron o cerveza. Allá nos estaban

esperando pintores como Edwin Villasmil, Tomás Musset y Gerardo Escalona, el dramaturgo Fran López, el fotógrafo Carlos Eduardo López, el poeta Antonio Urdaneta, las hermanas Sivira Piña, Magda y Rosensilvia, Ilsen Castillo, Miriam López, las hermanas Livia y Rosángela Rodríguez, a quienes mi papá llamaba las Hermanas Karamazov porque eran muy bellas, terribles e inteligentes. Fui muy amigo de Rosángela, historiadora y educadora, mujer preciosa con quien había compartido también en Mérida en los días de la ULA, y cuya muerte reciente me ha dolido mucho.

De San Felipe íbamos a veces a Lea con los poetas Rafael Garrido, Francis Pereira, el pintor Vladimir Puche y el artista y escritor Ennio Jiménez Emán. Recuerdo que una vez durante un evento experimental en la Librería Lea, Rafaelito Garrido se desnudó por completo, y todo el mundo aplaudió cuando lo vio en pelotas. De aquella época recuerdo mucho la presencia de Pedro Parayma, poeta llanero de Tinaquillo, abogado y profesor de la ULA que se portó muy bien con todos nosotros, un hombre generoso y genial que siempre iba a Barquisimeto porque era muy amigo de Orlando y Álvaro; me acuerdo que una vez estábamos en casa de Álvaro con él y el pintor Mario Abreu y Mario hizo un show de mago donde se metió a la boca un paquete de hojillas y comenzó a mascarlas un largo rato, y luego las escupió como si nada. Con Parayma, Pepe Barroeta, Víctor Valera Mora, Luis Camilo Guevara y Álvaro hacíamos lecturas de poesía por todo el país con el nombre de *Balacera al suicidio.*

Esa casa de Álvaro Montero en la carrera 17, que hacía esquina con la calle 29 en Barquisimeto era extraordinaria, de amplios corredores donde había hamacas, sofás, cuadros, libros, mesas repletas de flores ante las cuales nos sentábamos a beber café o cervezas, a leer libros, conversar o tocar guitarra. Siempre caían por ahí guitarristas notables como Rodrigo Riera o aparecía Jesús Soto a cantar boleros o tangos acompañado de la guitarra del "Chueco" Riera; también iba mucha gente de Maracaibo como Humberto Márquez el maracucho, o Francisco "El chino" Hung y aquello se volvía un bonche que podía durar días.

Tito Núñez vivía en un apartamento pequeño en el centro de Barquisimeto con Eleida y sus hijos y luego se mudó a una Quinta

con su esposa Eleida, una mujer linda y extraordinaria que murió joven y a quien yo siempre quise mucho. También Tito compró en Quíbor una casa muy agradable, y siempre íbamos allí a hacer fiestas; él siempre ha sido un hombre generoso y un poeta muy recio. Tito quiso fabricar allí en Quíbor buenos vinos y creo que al fin lo logró. Siempre andaba acompañado por unos músicos del pueblo, unos viejitos guitarristas y violinistas que bebían mucho aguardiente y tocaban valses tristes. Salíamos de ronda por Quíbor a comprar cocuy, orégano, queso de cabra y acemitas y después nos dábamos banquete, ah.

A mi padre Elisio también le gustaba andar acompañado de músicos y cuando iba desde San Felipe a su estado Lara, pasaba por Atarigua su aldea natal y recorría pueblos como Humocaro Bajo y Humocaro Alto, Curarigua, Aregue, Arenales, Sanare, Cubiro, Río Claro. En Río Claro vivía un tío mío llamado Alirio a quien siempre quise mucho, era un tipo genial, siempre estaba contento y echando bromas. Mi papá se iba de parranda a las fiestas del tamunangue por esos poblados, y finalmente llegaba a Atarigua donde lo estaban esperando sus amigos y familiares con el chivo asado y el cocuy. Así aprendí yo a tocar el tambor en el tamunangue y a cantar y a tocar el cuatro, y gozaba mucho viendo cómo la gente bailaba al ritmo de lo que nosotros tocábamos y cantábamos; que cosa linda es esa danza del tamunangue, es algo maravilloso cuando salen a bailar *la juruminga, la bella, la batalla. La bella* o cualquiera de las modalidades de esa danza maravillosa me exaltaban hasta las lágrimas. Allá en Atarigua estaban esperando a “Licho” —así le decían cariñosamente a Elisio—- sus amigos el bandolinista Ramón Tovar y el maraquero Monche Rodríguez para tocar los bellos valses, las danzas, los golpes, qué cosa más hermosa. Después íbamos a la casa de mi abuela Juana Sierra, la tejedora de hamacas, una india blanca muy recia y jodida. En esa humilde casa con solares llenos de tunas y cardones nos esperaban las arepas asadas a la leña y los cuartos olorosos a orégano y a tiempo detenido en las paredes de bahareque, las tinajas ventrudas que filtraban el agua, los quesos aromados y la carne suculenta de las cabras.

También íbamos mucho a Carora, porque allí había vivido mi padre un tiempo, de joven, en la época de Cecilio “Chío” Zubillaga en los años 50, cuando mi padre, junto a Alí Lameda y Alirio Díaz, lo visitaban a don Chío en su famoso cuarto repleto de libros y panfletos por donde también iba mucho Alberto Crespo Meléndez, extraordinario periodista y cronista de Carora, padre del gran poeta Luis Alberto Crespo.

Todo ese periplo de cosas se ha removido en mi recuerdo de aquellos días gozosos en el estado Lara, un estado que siempre he llevado en mi corazón. Con Orlando y Álvaro recorrí muchos lugares. Ellos fueron siempre poetas discretos y sencillos, hombres de gran coraje humano a quienes no interesó nunca el reconocimiento público ni la fama. El padre de Orlando, don Carlos Pichardo, también era de Atarigua, la aldea de mi padre. El padre de Álvaro, Daniel Montero, era también un poeta barquisimetano amigo de mi padre y de mi padrino el poeta José Parra, oriundo de Chivacoa, la tierra de María Lionza, en el estado Yaracuy, Parra era un gran hombre que también derrochaba versos ingeniosos y generosidad. Yo fui varias veces a la casa de Daniel 247

Montero, una persona extraordinaria, gran contador de anécdotas, lleno de sentido del humor y con chispa para los negocios.

Después que Orlando se mudó al barrio 23 de enero y comenzó a trabajar en la Universidad Lisandro Alvarado en el Departamento de Patrimonio, y a dirigir la revista *Principia*, yo siempre lo visitaba ahí, en un barrio muy simpático; él vivía en una casita al final del barrio, quedaba relativamente cerca de la oficina del Rectorado de la UCLA donde trabajaba Orlando. Por allí siempre iban los poetas Jesús Enrique Barrios, Lujis Ignaco Suárez Meza y Agustín Calleja, éste último un poeta bohemio de Colombia, muy culto y ocurrente, que se la pasaba cerca de una placita de por ahí, con vagabundos y poetas de la calle. Calleja fue uno de los fundadores con Álvaro del Centro Cultural Lea en los años 70. Se aparecía de repente en San Felipe a hablar con mi padre, al que admiraba mucho.

Me quedaba en casa de Orlando a dormir, él tenía allá en el patio de su casa una habitación con terraza, repleta de libros y cuadros, al lado de una mata de mango, y uno dormía a sus anchas en una gran hamaca, y al otro día uno estaba listo para la fiesta y para cocinar, hablar de libros y de los próximos proyectos a realizar. Me sentí siempre parte de su familia, traté a sus hijos como si fueran míos y quiero a su mujer como a una hermana. Yo vi crecer a esos muchachos, los vi convertirse en profesionales, arquitectos y técnicos, a Orlandito, Ana Irene, José Leonardo, Tupac y Álvaro son personas maravillosas.

Álvaro Montero se mudó con Miriam López y sus hijas Daniela y Amanda al sector Las Delicias de Santa Rosa y allí los continué visitando, en una hermosa casa con jardín y piscina donde reunirse constituye siempre un placer enorme. La biblioteca de Álvaro fue la biblioteca más acogedora, no sé porqué uno entraba ahí y no le provocaba salir; provocaba beber, fumar, leer, oír música o estarse simplemente ahí sin hacer nada. Cuando murió Álvaro en 2004, todos nos quedamos paralizados y sin poderlo creer; recuerdo que fuimos Orlando y Magda en mi carro, un viejo Century dorado, a acompañarlo a su última morada en el cementerio.

Con *Bajo qué señal comenzó el fuego* (1973) inicia Álvaro Montero un periplo mediante poemas extensos que hablan de una suerte de épica cotidiana donde se dan cita la historia y la política, bien entrelazadas con los cuentos de camino, los fantasmas (el huyón, la llorona, el silbador) y las preocupaciones sociales y políticas que movieron a una generación en los años 60 del siglo XX, influidos por los movimientos de la izquierda revolucionaria del marxismo y el socialismo en América Latina. Álvaro Montero fue uno de esos poetas verticales en su posición de vanguardia frente a los desmanes del capitalismo mundial; estos movimientos fueron capaces de otorgar a la poesía una función de herramienta revolucionaria.: *"Qué queda de tus armas cortas / disparadas a medio paso / Con encono / Con ira con revancha / La ropa recién doblada en el pasto; la ropa tironeada con furia / bajo la cobija, la calentura, el incendio del fuego…"* ("Armas cortas"). Este libro puede ser tomado como testimonio poético de

esa lucha; en cada uno de sus textos hay un aliento desgarrador, de despellejamiento existencial. El poema “Agosto” es para mí una pieza maestra del mundo de Álvaro Montero, un compendio de sus poéticas y un ejemplo de cómo puede hacerse una gran lírica desde la crónica interior de un espíritu disconforme, de un revolucionario cabal.

Ciudad de cólera (1978) nos muestra a un Álvaro un tanto más depurado, con la presencia femenina más insistente, una suerte de fiebre (de tenerla o no tener a la mujer), lo femenino arropa con gracia un discurso diáfano para reconciliar al poeta con una palabra desnuda, donde ya ha conseguido dibujar una voz, un mundo propio. Se perciben a ratos ecos de Valera Mora, Dalton, Gelman o de los trovadores latinoamericanos, todo en el logro de unos versos donde se procura una expresión trabajada a tenor de una compleja construcción verbal que tiene en cuenta los hallazgos más notables de la vanguardia: yuxtaposición de discursos, simultaneidad de planos, uso del collage, intervención de la oralidad, del juego con el giro propio de lo venezolano: *“Es ahora cuando comienza el discurso / en el caos, en medio de tus ojos una llamarada infernal es atizada / Ni en los libros ni en nada logro comprender por qué me destrozan”*. En los poemas extensos Montero logra sostener un tono extraordinario, verbigracia “Carta de la Virgen de Fátima” y “Testamento y sueño de n alquimista” convocan la lectura de una poética exigente en un tono encabalgado, volcánico, en erupción permanente; en cambio, en la segunda parte del libro los poemas breves ganan espacio. Cito uno que me parece admirable, titulado “Son tres noches”: *“Son tres noches / que me has tenido atado / esperando que la ventisca pase / No duermo/ porque temo perder un minuto / de vigilia / y mis ojos no responden más / Te persigo lluvia / que todo lo dilatas / Acaso escucha mis silbidos / de muerto / Confundirá mi voz / con un pájaro que emigra”*. *Ciudad de cólera* es, a mi entender, el libro clave de Álvaro Montero, donde se nos muestra el poeta en su completa dimensión con textos acabados.

Sale el sol (1986) en cambio, es de otro tenor. Cada poema está inscrito en el asombro de lo cotidiano: los recuerdos, la mujer desnuda, el tiempo, el sexo, el ave que canta y vuela, el café, el

bolero, la música de Salsa Caribeña (el título es una analogía de la famosa pieza cantada por el boricua Ismael Rivera, el gran sonero que tanto admiramos siempre), la tristeza. Hay una entrega del oficiante a las cosas, a los objetos, árboles o flores; aunque retorna a los textos largos donde es particularmente diestro ("El circo", Centellea, Capitán", "Memoria") para mostrarnos otra vez más cómo es capaz de lograr esa irradiación verbal, ese torrente que nos invita a disfrutar (y a reflexionar) asistiendo a una suerte de fiesta de las palabras, de goce de la escritura. El sol aparece esplendente una mañana, y el poeta lo presencia: *"Una mañana de sol radiante, una mañanita bien temprano salgo / desmesurado. Hola carro. Hola poste. Buenos días / perro aventado. Qué linda anda hoy Mercedes./ Páseme la carpeta y llame por teléfono a tal / y vea si estoy en el archivo. Allí está el lugar / donde se apuntan las definiciones y agazapan los morosos / Hasta mañana Mercedes / Y testimonio que mi memoria es así."*

Hotel de verano (2007), su última obra editada, da paso a una poética de la introspección, a la revisión del tiempo andado, tanto si se está en un pueblito como Bobare o en las ciudades de Barquisimeto, Carora, Caracas, La Habana o París; o si se está en el bar, la casa, la habitación privada o en un hotel durante verano, el poeta puede volar como un ángel, aullar como un perro o beber caña como un poseído, con tal de hacer sentir su presencia o su palabra —ya como herida amorosa o como testimonio vital— lográndolo con creces. En la *Poesía reunida* (2015) que la Casa de las Letras Andrés Bello ha editado con sentido prólogo de Humberto Márquez, podemos constatar todo ello de cuerpo entero; cómo ha sido trazada una línea poética con tal coherencia en la afirmación de un mundo. En este poeta, como aquellos que han forjado su obra en los espacios de esa provincia interior donde se esparcen los grandes valles y sus grandes ríos y forestas maravilladas, hemos advertido en poetas de la dignidad de Pichardo y Montero una completa comunión entre vida y poesía, entre lo existido y lo escrito.

Algo que estos dos poetas tuvieron en común fue su dignidad interior y su nobleza humana. Nunca los oí hablar mal de una persona gratuitamente; podían hacer juicios sociales o políticos,

pero nunca atacaban a nadie de modo personal. Álvaro fue abogado graduado en la ULA con un doctorado en Derecho Penal en Italia; se dedicó desde los años 60 a defender presos políticos de la lucha armada guerrillera de esos años, entre ellos a Francisco Prada, Douglas Bravo, Rafael Uzcátegui y Alí Rodríguez Araque y otros camaradas o compañeros que habían sido presos, los sacaba de prisión sin cobrar un centavo. Perteneció a la lucha política del PRV-FALN y MEP; asesoró jurídicamente a varios sindicatos en Lara y Yaracuy y fundó con otros en Caracas en el periódico Ruptura. Álvaro fue inalterable en su conducta revolucionaria y antiimperialista; era un apasionado de la historia y del mito de María Lionza, al que dedicó un bello poema titulado "Diosa mía¨. Podía hacer grandes crónicas o descripciones entusiastas del Valle de las Damas desde la época de la conquista. Era un hombre sonriente y espléndido, pero cuando hacía un énfasis en algo serio, el rostro le cambiaba y uno ponía toda la atención en lo que estaba diciendo, pues creo que nunca se equivocaba, pues era, sencillamente, un sabio. Nunca saltó talanqueras ideológicas y se mantuvo firme a sus principios; lo mismo Orlando, que siempre fue un hombre vertical y formado intelectualmente: leía muchos ensayos y trabajos teóricos y le gustaba la ciencia ficción, pasión que compartíamos hablando horas sobre el tema. Él fue uno de los primeros en celebrar mi novela de anticipación *Averno,* recomendándola a la gente. Era técnico agricultor y sabía mucho de agronomía, sabía de siembras y cultivos, tenía una organización mental sorprendente. Vivió un tiempo con Magda en Valencia y allá en su casa también recibía las visitas de poetas como Pepe Barroeta, Reynaldo Pérez o Teófilo Tortolero, Adhely Rivero, Eugenio Montejo, Carlos Ochoa. En Valencia íbamos mucho a visitar "Perecito" un bar en la avenida Bolívar donde concurrían poetas, pintores, artistas de todo tipo, un lugar al aire libre con un encanto especial. Eran los tiempos de la revista *Poesía* y del Ateneo de Valencia, del Premio Pocaterra y del Salón Michelena. Recuerdo que en uno de esos premios Pocaterra otorgado al narrador argentino Baica Dávalos, estábamos celebrando el Premio con Salvador Garmendia, que era uno de los miembros del Jurado, y estábamos parados en el balcón de la casa de la anfitriona,

y un pintor que quería entrar a la fiesta le pidió a Salvador que le ayudara a subir desde abajo y Salvador le dio la mano, y el balcón se vino abajo con poetas y todo. Tanto, que Salvador resultó lesionado y tuvimos que llevarlo al hospital.

Con Orlando Pichardo íbamos a visitar al poeta Teófilo Tortolero en Nirgua, en una vieja casa muy grata donde el poeta Tortolero nos recibía en su habitación repleta de libros, periódicos y botellas de whisky llenas o vacías. Teófilo fue un poeta enorme; su obra aún espera una valoración justa, por la profundidad y originalidad que la caracterizan.

No puedo dejar de rememorar el viaje que hicimos a Cuba Orlando, Álvaro y yo en diciembre de 1974, en uno de los primeros trayectos libres permitidos a la isla. Recuerdo que en el mismo avión iban el periodista Emilio Santana y el editor José Agustín Catalá. Allá durante diez días recorrimos parte de La Habana, Varaderos, Cienfuegos, Holguín y Santiago de Cuba, entre otras ciudades; íbamos en autobús —"guagua" le dicen ellos— disfrutando con amigos y amigas, gozando con la música, la literatura, la comida, el ron, la cerveza, los habanos, el lechón asado. Estando en La Habana fuimos los tres al famoso espectáculo de baile en *El Tropicana.* Estábamos bebiendo ron y disfrutando; ya era pasada la media noche y le dije a mis amigos que debía marcharme, pues al día siguiente debía ir temprano a visitar a José Lezama Lima, con quien había hecho cita previa a través de su esposa, y ellos bromearon conmigo diciendo que por fin había logrado algo importante y que había tenido suerte, pues Lezama Lima no recibía en su casa a todo el mundo; yo apenas era un joven de 24 años con un solo libro publicado y no me conocía casi nadie, menos en Cuba. De veras me consideré afortunado de haber conseguido aquella entrevista con el gran Lezama, en lo que resultó ser uno de los diálogos más significativos que he tenido con escritor alguno, y me ha estimulado siempre. Creo que después de ese viaje con ellos nuestra amistad salió más fortalecida, pues la lucha revolucionaria del pueblo cubano y sus expresiones artísticas, su pintura, su cine, literatura y música siempre han sido extraordinarias, así como la organización y seriedad de sus instituciones culturales, entre las que destaca la

labor de la Casa de las Américas, el Instituto Cubano del Libro y la Unión de Escritores de Cuba.

Orlando Pichardo publicó su primer libro, *La palabra que tengo,* en 1979 en Barquisimeto en las ediciones de la librería Lea, y en éste ya puede calibrarse el gran peso existencial que la mueve, donde siempre hay lugar para una reflexión sobre el sentido de la palabra poética, la amistad, la muerte o el amor a través de lo que pudiera llamarse *el zarpazo de la palabra encendida,* como reza uno de sus versos, proferidos por *un soldado de la esperanza*. En este primer libro ya se encuentra dibujada la voz del poeta, en la medida en que define su manera de nombrar los elementos de su mundo con un verbo fuerte, exultante, que incluye el reclamo, el grito, la consigna o la imprecación mediante lo que yo llamaría, usando otra vez sus palabras, *la guerra del corazón:* el canto de los desamparados, la ignominia de la muerte, el sueño volcado en reflexión. Orlando, que se define como *soñador empedernido*, nos aclara: *"Si hay odio en mi / es porque amo desmesuradamente",* mientras en su permanente reflexión sobre la palabra dice —justamente en un poema dedicado a Álvaro Montero—. *"Que no se calle la palabra / (...) que se haga piedra infinita su canto/ piedra implacable su verbo / (...) Dale plumas de nuevo / duélela en mi nombre / vívela en el tuyo"*. Mientras en el magnífico poema breve titulado "Ganzúa" expresa: *"Para abrir las puertas del amor / hice de mi corazón / una ganzúa"* aludiendo a su capacidad amatoria, así como en los poemas que dedica a Magda su mujer hallamos magníficas piezas eróticas o amorosas, el mejor de ellos titulado "Por ejemplo", que concluye: *"Tu cuerpo es el centro de un universo / el torno al que giran masas / La mía por ejemplo"*.

Pero donde la palabra de Orlando alcanza su mayor densidad en este libro es cuando se acerca al asunto del tiempo y de la muerte. En numerosos poemas la muerte está presente al final de los textos como elemento conclusivo ("calor de angustia y sudor de muerte", "una muerte al cruzar del tiempo", "donde penetre el áfono pájaro de la muerte", "se ha convertido en monólogo con la muerte", "dejen tranquilo mi féretro", "un pájaro trina silencioso, ha muerto la noche", etc.) aunque también su tono se eleva de

modo notable en las elegías que dedica al padre o al amigo muertos, y el texto que considero obra maestra "La risa de mi infancia": *"La risa de mi infancia / dejó eco en la copa de los árboles / Hoy vivo hojeando la floresta".* En fin, el libro contiene ya al poeta que continuará su ruta en libros siguientes como *Delamar* (1983), donde la presencia marina se anuncia desde el título para ir en busca de textos con cercanía de playas, aves marinas, gaviotas, horizontes, (*"El horizonte y yo / somos grandes camaradas en silencio"*), vientos, puertos, riscos, presencias que surgen al contacto del paisaje marino, donde Pichardo se nos muestra pleno, llegando a decir: *"Esto somos: un mar muerto que no consigue descanso".* Bien recuerdo que, cuando salió este libro, Orlando y yo fuimos a la playa de Adícora en el estado Falcón acompañados de familiares y amigos, y ahí obsequió su libro a los pescadores. Destaca en este conjunto de poemas la presencia de la mujer ("Bella mía", "Gran útero", "Espejo", "Amada", "Conversión") valga decir que la presencia de la muerte también arropa estos poemas; destaca uno a Víctor Valera Mora y a los poetas amigos ("Réquiem por Clara").

Después vendrían *Calendario secreto* (1994) y *Visiones de sol* (2002) donde el lenguaje se va depurando hasta conquistar espacios de concisión, de mayor peso reflexivo, siempre amparados por la luz solar, el mar, la claridad. Ahí está, por ejemplo, "Poeta Elisio" dedicado a mi padre, y otros, que componen este libro admirable. En *Ofrendas al asombro* (2001) conviven muchos textos de remembranza; a los amigos, al río Turbio, a la ciudad de Valencia como morada (a la cual ya he hecho referencia) en un poema estremecedor. Asimismo, en "Tierra adentro" (dedicado a Tito Núñez y Álvaro Montero) hace el poeta un recorrido por Yaracuy —Yaritagua, Farriar, San Felipe, Chivacoa, San Felipe— luego arriba a Barquisimeto, pasa por Quíbor, El Tocuyo, Sanare y Cubiro: *"Tierra adentro / Caribe adentro / prolongación de luz y viento".*

Finalmente, *Ella: la palabra* (2005) cierra cronológicamente su itinerario poético realizando peculiares reflexiones sobre la palabra, las huellas humanas de la existencia compartida, los poetas y la poesía, los viajes a otros países (Francia, Estados Unidos,

Georgia), los sueños (“Verdad onírica”), los ríos (“Orinoco”) completan este ciclo poético de Pichardo.

Me pongo a pensar en todas las cosas buenas o alocadas que hicimos, los momentos compartidos, las batallas culturales y editoriales que libramos y la tristeza se me quita a ratos; lloro, pero mi llanto también tiene algo de contento: mis lágrimas resbalan por mis mejillas y empañan mis anteojos mientras escribo, y entonces me digo a mi mismo, secándome las lágrimas, que valió la pena vivir tantas cosas exaltadas con estos amigos larenses de cepa pura, mis hermanos Álvaro y Orlando, que viven conmigo para siempre en los cálidos recodos de mi memoria. (2016)

Sentidos multiformes de la poesía

La palabra es quizá el mayor invento que hasta ahora ha realizado el hombre. Sin palabra no habría comunicación, memoria ni registro de cuanto acaece. No habría referencia de los hechos, matices, canciones, narraciones; no se transmitirían mensajes, historias, códigos y posiblemente tampoco existiría una cultura sin el instrumento de un lenguaje, que es el edificio bien armado de la palabra. Los idiomas, son, precisamente, las múltiples versiones del lenguaje humano en cada cultura, en cada tradición, y éstas responden a sus peculiaridades geográficas, a su clima, a un paisaje que va moldeando el temperamento y la conducta de hombres y mujeres que, desde niños y a lo largo de sus vidas, necesitan ritualizar primero y luego fijar en escritura, en piedra o tela, el bosque de signos que habitan en el poder de la naturaleza para comprenderse, para transmitirse los hábitos, significados y valores que constituyen el aprendizaje del mundo práctico, y la vez la revelación interior de ideas sagradas, las cuales a su vez se convertirán en ideas cifradas en determinada escritura, en signos indelebles en un pergamino, un papel o una página, los cuales pueden servir para matizar, con belleza o asombro, la lucha de su ardua sobrevivencia. El foliado, el compendio de esas páginas daría origen con el tiempo al libro, vehículo primordial del pensamiento, y posiblemente el objeto más complejo que ha creado el hombre, pues en el conviven imágenes visuales, reproducciones de arte, fotos y palabras en distintos tamaños, formas y colores que pueden contener no uno, sino varios universos. El libro, que puede ser leído en silencio o en voz alta, cifra la memoria humana en su crecimiento simultáneo con lo vegetal y lo animal para otorgarle rango cósmico, para intentar hacer trascender la experiencia

más allá de lo accidental, lo circunstancial o lo casual, del necesario azar del tiempo, y revelarnos siempre nuevas cosas, mundos perfectibles que nos ponen en frente de lo cualitativo humano: su idea, su mente, su sentir, su precariedad y fragilidad convertidas luego en conocimiento, testimonio, goce o hechizo expresivo.

El idioma castellano brilla en el amanecer de las lenguas romances, herederas del latín y del griego. Se desliza entre la dulzura del italiano, la delicadeza del francés, lo bruñido del catalán y la cadencia del portugués para ofrecer su increíble poder de amasarlos a todos y reclamar para él la sintaxis más dúctil, la inflexión más concisa, el más agudo poder de penetración a través de su fluir libérrimo, con su poder de absorber vocablos de todas ellas con el fin de acrisolarlas. Los antiguos ibéricos la fueron forjando desde el centro de España en Castilla La vieja, desde el anónimo *Cantar del mío Cid,* para expandirla luego por Andalucía y agregarle el elemento morisco, producto de la convivencia con lo árabe, con los grandes poetas de Córdoba o Granada como Ibn Hazm o Ibn Zamrak, y luego echarla a andar por los mares y ríos de América creando así, desde la palabra *canoa* —primer vocablo americano de la lengua castellana— un conjunto de voces que desplegarían en América Hispana una nueva y sorprendente fuerza.

Francisco de Quevedo, Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Jorge Manrique, Fernando de Rojas, Lope de Vega y Miguel de Cervantes le dieron rango literario en el mundo al castellano, y activaron después las grandes creaciones de un García Lorca, un Miguel Hernández, un Vicente Aleixandre o un Luis Cernuda, que señalarían el decisivo rumbo en América de un Rubén Darío, un Pablo Neruda, un César Vallejo o un Vicente Huidobro, un Ramos Sucre o un Vicente Gerbasi. Ellos, los poetas, marcaron el camino para los narradores y ensayistas que seguirían enriqueciendo el idioma a lo largo de todo el siglo XX y lo que va del XXI, en sus libros labrados en ese idioma que le debe uno de sus máximos relieves a la tristísima pero jocosa aventura del creador de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,* obra que nos funda a todos nosotros y a la cual habremos de rendir homenaje el tiempo que nos queda de vida, y el que nos queda de muerte

también. No es ocioso plantearse cuál puede ser hoy la función de la poesía en la sociedad, y por supuesto qué papel puede jugar el poeta dentro del entramado social de un país. De hecho, el significado profundo de la poesía hoy no puede comprenderse si no revisamos el de épocas anteriores. En las sociedades orientales, asiáticas y africanas tribales la poesía formó parte de los rituales de la tierra y de la comunión con las deidades de la naturaleza: el viento, la lluvia, el sol, las estaciones, los animales; en fin, el paisaje y todo lo que tenía que ver con la lucha frente a ese paisaje, la lucha por la supervivencia. En la antigüedad clásica griega y latina la poesía era una disciplina que formaba parte de los estudios académicos; en la Edad Media y el Renacimiento europeos la poesía fue una manera de cantar el amor cortés o trovadoresco, cantar las gestas y batallas y, también, un modo de entender la fe o acercarse a los dioses, paganos o cristianos; en los siglos dieciséis y diecisiete, tanto en Europa como en Asia o África, los poetas fueron siempre transmisores de sensibilidad, en el sentido de restaurar la voz íntima de lo humano, recuperándola para una identidad que puede ir de un país a un continente, o de una lengua a otra mediante una adecuada traducción literaria, así como han demostrado poetas del aliento de Walt Whitman, Charles Baudelaire, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Rubén Darío, García Lorca, Pablo Neruda, César Vallejo o Vicente Huidobro, para citar sólo a algunos de los nombres que configuraron una poética ambiciosa en todo lo que podía abarcar en lo humano o lo cósmico, lo cotidiano o lo trascendente en un solo movimiento.

Desde que figuras cimeras coparon buena parte de la escena en los siglos diecinueve y veinte (dejando una vasta influencia en notables poetas posteriores), la poesía como actividad demiúrgica, ritual o intelectual de vocación universal, fue poco a poco perdiendo estas cualidades aglutinantes con la entrada de la sociedad industrial y el maquinismo, para ceder el paso a experiencias tecnológicas y audiovisuales: a la música popular y a sus principales medios: los discos, el video y el espectáculo mediático, con lo cual la palabra fue perdiendo peso específico como principal transmisor de mensajes estéticos, y los poetas perdiendo espacios en la escena pública, que abre el paso al proceso de deformación

de una cultura popular a una cultura de masas. La novela masiva, los libros más vendidos (best-sellers), la telenovela, las series televisivas unitarias, y la entronización de actores de cine y cantantes como principales transmisores de mensajes sentimentales, han copado la escena las más de las veces para banalizar los contenidos poéticos o filosóficos que pudiera aglutinar la poesía en el mundo actual.

En la primera década del siglo XXI esto se ha constatado, quedando la poesía (en el terreno de la divulgación masiva) por debajo de la novela, el cuento y el ensayo, pese a la facilidad instrumental aparente que presenta su síntesis lingüística; y también por debajo del artículo y de la crónica, con el auge del periodismo escrito. Con esto, la figura del poeta queda en una suerte de limbo cultural que encuentra poco asidero en el escalafón social y profesional, minimizándose su función a tal punto que no es posible pensarla como oficio o como profesión sin que esto provoque una burla solapada. Sin embargo los poetas, conscientes de ello, no aspiran a un reconocimiento social en los mismos términos de las otras profesiones u oficios, permaneciendo como voces críticas subterráneas, secretas pero esenciales de una sociedad que se reparte sus responsabilidades entre el poder político y el poder económico, quedando el poder cultural y humanístico en un segundo o tercer plano, cuando debería ser lo contrario, pues la educación humanística o moral debería constituirse en norte o guía, y el contenido cultural volverse un vehículo para adquirir un manejo correcto del poder político, lo cual garantizaría posiblemente una justa distribución de los bienes entre los ciudadanos de un país, y les permitirán a éstos desarrollar sus cualidades espirituales en la consecución de valores como la amistad, la lealtad, el afecto o el respeto.

Lamentablemente esto es así. Los intereses materiales privan ahora por encima de todo y envilecen el mundo político con sus sueños de pompa material, narcisismo, vanidad, ansias de poder, guerras por recursos energéticos y negociaciones para protegerles de otros— por parte de potencias militares que se piensan dueñas de los destinos del planeta, repitiendo taras y vicios de viejos imperios.

Afortunadamente, la poesía permanece en un subsuelo secreto, guardando los más preciados códigos humanos y valiéndose de una gramática cifrada en la profundidad anímica del ser, merced a un lenguaje que trasciende lo circunstante para marcar una diferencia, pues se dirige esencialmente a un espacio sagrado (de religar con los dioses, a través del entusiasmo) a un doble ámbito psíquico de sueño y ensoñación —uno para lo inconsciente y otro para la vigilia proyectada al futuro—y otro de recuperación de la memoria ancestral de la especie que,—voluntaria o involuntariamente— inquiere sobre su lugar en el mundo y al mismo tiempo lo cuestiona, lo interroga con preguntas que sobrepasan su inmediatez para buscar respuestas en la perennidad, en una meticulosa reconstrucción de símbolos, mitos o epopeyas que trascienden lo puramente razonable. Es por ello que a la poesía no se le puede aplicar el método analítico de la ciencia ni el razonamiento de la causa y el efecto, de la razón cartesiana.

La poesía siempre se escapa por las hendiduras asombrosas de un lenguaje otro, de un agua original donde se sumerge para buscar imágenes nuevas, asociaciones inéditas, álgebras vertiginosas del existir, reconociéndose ella misma a través de signos propios una semántica alterna, una lectura múltiple del mundo, lo cual explica que la relectura de un gran poema siempre sea distinta. Toma su fuerza de esas potencias ocultas y las vuelve visibles, las descifra para la sensibilidad del lector que, en ese instante, al descubrirlas, se torna poeta y descubre cosas dentro de sí, al volcarse a través de su sensibilidad y entendimiento a la palabra del otro —su semejante, su par— del demiurgo que ha surcado un mar interior de vocablos que se organizan y resuenan con la música de las esferas, para fundirse en una relectura de abismos más humanos.

No nos preocupemos pues por la figuración social de la poesía, ni por sus fastos externos. Sigámosla buscando en el terreno de lo imposible, que de súbito se vuelve posibilidad cuando se avanza en la suave madrugada del lenguaje hacia el día de lo revelado, para arribar así a la clarividencia individual por encima del hombre-masa, del hombre-seriado, del hombre-consumo.

La poesía sigue así en su universo de revelaciones íntimas y de hallazgos que son como pequeñas y sucesivas implosiones del lenguaje que, a la postre, detonan en el seno del ser individual en sociedad, es decir, del ser-solitario que se vuelve solidario, pues siempre busca y encuentra a su lector dispuesto a sembrarse en una tierra fértil, abonada con los mejores desasosiegos de lo humano.

La poesía no se halla limitada al hecho de escribir buenos versos para el regocijo y el solaz de lectores privilegiados. No es un producto verbal dirigido solamente a los degustadores de belleza o a eruditos académicos para que escriban tratados sobre ella. La poesía está escrita para ser leída por cualquier persona, con un mínimo de sensibilidad. Ella podría entenderse como un lenguaje que aspira a ser conciencia sensible de la humanidad, un vínculo esencial del hombre con sus voces profundas, sagradas o ancestrales, vivenciales o de pensamiento.

La poesía no se escribe para figurar en eventos culturales públicos, o espectáculos organizados para divertir o distraer, guiados por unos cuantos burócratas en alcaldías, gobernaciones o ministerios. La poesía está escrita desde la interioridad, y le permite a quien la escribe reconocerse en una voz que se articula desde la fibra última del ser humano para vincularse con su entorno, pero también con la tradición cultural y humana de quien la ejercita.

La poesía no es un aditamento o un adorno de la cultura, una colección de palabras bellas para conquistar sentimientos amorosos o ideológicos inmediatos de otras personas, o deleitar paladares exquisitos puramente verbales. La poesía más bien puede ser vista como un acto de comunión humana, o una manera de comunicarse en secreto (o en silencio) con un lector a través de la palabra escrita, una palabra que procura una determinada excelencia formal y una cierta entonación expresiva que le permite trascender la mera circunstancia, el mero hecho práctico o material, pues aspira trascender el instante para hacerse imperecedera.

La poesía no es un género limitado a una serie de versos sonoros y hermosos, rimados o musicalizados, más o menos bien escritos. La poesía puede percibirse en la lectura de una novela,

un cuento, una obra de teatro o una película, en una pintura o una escultura, siempre y cuando sus formas hayan sido cumplidas de un modo artístico, elaborado con el mayor cuidado posible, las cuales posibilitan un vínculo con un estremecimiento de belleza y verdad que no puede ser experimentado por ningún otro medio, y nos permite permanecer y adquirir una conciencia de nosotros mismos que va más allá de la percepción lineal u ordinaria.

El poeta no se limita a ser un profesional de la palabra, una persona que escribe libros para proveerse de prestigio personal, ganar premios o reconocimientos sociales, o volverse un individuo privilegiado de la sensibilidad o de la sociedad. Tampoco es una especie de mártir que debe renunciar a sus derechos u obligaciones, como cualquier otro ciudadano; lo cual no obsta para que el poeta no pueda ser una persona con vocación de rectitud moral y de un desprendimiento material que le permita reconocerse como una persona falible, limitada, pero también formando parte de un mundo natural donde convive con animales, árboles y paisajes que lo conectan al espacio de una geografía, y al mismo tiempo al momento de una historia.

La poesía no tiene una definición precisa. Es un arte elevado de la palabra, pero al aspirar nombrar las cosas y los seres del mundo de modo permanente, no se deja definir por un solo concepto o por un conjunto limitado de ideas, con lo cual rebasa el campo del conocimiento científico. Por ello, siempre se podrán tener definiciones y acercamientos diversos del fenómeno poético, que es un fenómeno continuo y dinámico y no un concepto fijo o predeterminado.

El fenómeno estético del lenguaje conocido con el nombre corriente de poesía, es un hecho complejo que adquiere en cada época una singularidad distinta, y ha venido experimentando un desarrollo similar al de las otras expresiones artísticas, con sus debidas relaciones con los fenómenos éticos, estéticos, históricos e ideológicos que caracterizan a cada época. En el siglo XXI, por ejemplo, el fenómeno poético se diferencia notablemente de los siglos anteriores, por la relación que ésta ha tenido con una avanzada tecnología y con los medios audiovisuales.

La poesía también puede ser:

- Un ejercicio de la libertad individual.
- Un acto de comunión con nuestros semejantes.
- Una manera de mirar confiados el rostro de Dios.
- Una manera de hablar con todos y cada uno de los seres humanos del mundo, en secreto.
- Un modo de consolarnos en nuestros semejantes a través de un acto de confesión silenciosa.
- Una manera de explicar lo inexplicable.
- Un modo de reinventar todos los días el lenguaje.
- Una manera de saludar a todos nuestros vecinos del barrio donde vivimos, sin que se den cuenta.
- El único rito espiritual cotidiano que sobrevive a la sociedad de consumo.
- La manera más eficaz de otorgar validez a lo invisible.
- Un método infalible para explicar la inmortalidad de los objetos.
- La mejor forma de interpretar la poesía que han escrito otros poetas.
- El único modo de desaparecer de un lugar concurrido sin dejar el menor rastro.
- Una forma de organizar el mundo patas arriba, sin que pierda sentido.
- El camino más corto para llegar a Grecia e invitar a Homero a beber vino.
- La única manera de argumentar donde no se requiere de argumentaciones.
- El método más fiable de leerse una biblioteca de mil volúmenes de una sola (h)ojeada.
- La expresión más luminosa de la soledad esencial del ser humano.
- El camino más corto para alcanzar el infinito.
- La única manera de ganarle una partida al reloj.
- Una manera de leer el mundo a diario, sin llegar a cansarse de él.

- La posibilidad extraordinaria de ingresar en la noche para encontrar una luz.
- Un modo de conocer a Dios sin tener que explicarlo.
- Una manera de descubrir la fragancia oculta que habita en cada cosa.
- Un método infalible para penetrar en el corazón de un ser humano.
- La posibilidad más segura de escudriñar las tinieblas.
- Una manera piadosa de resucitar de la tumba a nuestros muertos para hablar con ellos.
- El modo menos violento para hablar con quienes no nos entienden. [2014]

Escribir relatos

La escritura literaria comporta un proceso ciertamente misterioso: a la vez que desea comprender o interpretar el mundo, crea nuevos códigos donde cifra mundos y realidades que requieren de una nueva interpretación, con lo cual pudiéramos decir que el mundo no termina nunca de ser interpretado ni de ser descifrado. El mundo sólo necesita a veces de pura contemplación o celebración, las cuales no son actividades intelectuales o normativas sino sensoriales, y pueden dar lugar a ciertas formas de arte si las vertemos en palabras escritas, y les damos el nombre de poesía o de ficción narrativa, que ha servido a los hombres para reconstruir su conciencia a través de la memoria; en este caso una memoria que desea atrapar la belleza o los momentos significativos de ese mundo, en la medida de lo posible. En realidad, la literatura versa sobre cualquier cosa y no tiene temas definidos de antemano; el asunto estribaría sólo en cómo abordar esos temas.

Un pequeño pájaro o la simple contemplación de la noche, un suceso heroico o una epopeya, una situación extraña o peligrosa, una calamidad o un accidente, dan origen a un conjunto de elucubraciones o especulaciones de todo tipo: religiosas, metafísicas o políticas, éticas, sociológicas o psicológicas, no importa la forma que encontremos para hacerlo: el ensayo, la esquela, la carta, el cuento, el estudio o el poema son formas que avanzan en campos distintos para intentar reflexionar o crear, y poder abrirse paso hacia cierta claridad en el caso de la reflexión y, en el caso de la contemplación o la creación, hacia ciertas imágenes nítidas o reveladoras.

Estas formas son entonces, en si mismas, suficientes para decir lo que tienen que decir. Forjar una teoría por anticipado del

relato que voy a escribir, y creer que esa teoría va a explicar mi trabajo literario es sencillamente una pretensión. Puede ser que yo trate de interpretar la obra de otro y quiera hallar en ella algo que alguien no ha visto hasta ese momento; pero hacerlo con mi propio trabajo de ficción me parece algo pretencioso. A lo sumo podré decir algo acerca de las circunstancias en que fue escrito tal o cual texto, o sobre las ideas que me condujeron a su construcción o a su escritura. Pero no mucho más. Puedo decirles, por ejemplo, de dónde surgieron las ideas para escribir algunos de mis cuentos.

Recuerdo que en mi infancia en Caracas, en una urbanización poblada de veredas llamada Coche, existía un señor que vendía golosinas en una pequeña bodega; era un señor muy cómico que asustaba a los niños y también los hacía reír, nos echaba cuentos cómicos y cuentos de miedo y también cuando íbamos a su cantina o bodega (en Venezuela bodega no es donde venden vinos, sino un establecimiento pequeño donde expenden alimentos), ese señor, llamado Epimenio, se sacaba la dentadura postiza o la plancha y daba un grito para asustarnos; entonces yo quedé muy impresionado con aquella dentadura que se veía como temblando fuera de la boca, esa imagen quedó en mi inconsciente infantil.

Después, por contraste, cuando yo era adolescente me enamoré platónicamente de una actriz de cine llamada Raquel Welch, que salía en las revistas y tenía un cuerpo y una cara preciosos, y una boca y unos dientes tan hermosos que yo deseaba que aquella boca me besara y aquellos dientes me mordieran. Simultáneamente no sé porqué pensaba en unos dientes horribles y pensaba también en los dientes de Raquel Welch, que era una diosa, y entonces inventé esa historia absurda de “Los dientes de Raquel”, donde Raquel está mordiendo una manzana que atrapa sus dientes y luego se come a Raquel y a la mamá de Raquel, que al final vuelve a pedirle a su mamá que le compre esa manzana. La verdad es un cuento descabellado y tan redondo como una manzana.

Hay otro cuento mío llamado “Un pez arrepentido”, que surgió un día en que yo estaba solo en el departamento de un amigo por la noche y me quedé mirando una pecera enorme que

tenía adentro un pececito muy pequeño, y entonces me acerqué a ver ese pececito y vi que el pececito me miraba como pidiéndome que le hiciera compañía dentro de la pecera, o salirse de aquella pecera y convertirse en hombre para estar conmigo. Ninguno de los dos podía hacerlo, aunque nos unía la idea de que estábamos solos nosotros dos allí esa noche, y entonces inventé esa historia de un hombre que ha llorado tanto que sus lágrimas han creado un mar y se convierte en pez, y después se arrepiente de eso también, pues en realidad desea ser hombre de nuevo.

Mi cuento llamado “El hombre de los pies perdidos” surge de una vez que yo venía caminando por la calle y vi a un hombre con unos pies impresionantes, unos pies descalzos que pisaban las aceras calientes y nada les dolía, pisaban piedras y vidrios y chapas y tierra y todo lo que hay en calle, eran unos pies curtidos muy hermosos, unos pies de verdad que me pareció que nunca habían usado zapatos porque no los necesitaban. De pronto este hombre se detuvo en la calle en una esquina y se volteó y me miró y me pidió dinero para tomar una cerveza; este hombre tenía mucha sed, yo vi su cara sedienta y sus pies y entonces fui y me senté en un bar, y me lo imaginé bebiendo su cerveza y ahí mismo yo escribí mi cuento donde el hombre pierde sus pies y quiere hallarlos a toda costa para ir a tomarse una cerveza.

Otro cuento mío, “El hombre invisible” surgió una vez que yo me encontraba sentado solo en el banco de una plaza y de pronto comencé a oír que alguien hablaba cerca de mi, pero yo podía ver quién era ni a quien pertenecía aquella voz, yo miraba a todos lados porque la voz seguía hablando y yo no podía ver quien era, era una voz que pedía cosas, hablaba de manera angustiosa, lamentándose. Entonces yo me paré del banco de esa plaza y miré el banco vacío y la voz angustiada seguía allí, y me fijé bien y la voz salía de unos arbustos cercanos donde un hombre estaba acostado, creo que era de un mendigo o un borracho. Entonces se me ocurrió que aquel era un hombre invisible que estaba sufriendo y que nadie podía verlo, nadie podía constatar su sufrimiento ni ayudarlo, y que esa la peor soledad que podía sufrir un hombre en este mundo era que tratara de compartir su soledad con alguien y que nadie pudiera verlo ni oírlo.

En un cuento —ya no un microrrelato, sino un cuento extenso— llamado “La taberna de Vermeer” fue producto de un sueño. Yo llegué a soñar varias veces que estaba perdido en un laberinto situado en la parte de abajo de mi casa materna en la ciudad de San Felipe, (es la casa donde vivo actualmente), en una especie de subterráneo que yo recorría con mi abuelo, un camino oscuro y laberíntico donde yo me encontraba con numerosas sorpresas, caras, objetos, recuerdos, obras de arte, libros. El apellido de mi abuelo materno es Emán, un apellido que viene de Holanda, de las antillas holandesas, de Aruba, de los judíos holandeses que vivían allá y llegaron a Venezuela por esa vía, por el mar de las antillas. Resulta que yo soy admirador de los pintores holandeses como Brueghel y el Bosco y Vermeer; entonces mezclé la historia personal de mi abuelo con la historia de ese pintor holandés de Delft que es Vermeer para tejer un relato donde le hago un homenaje a Vermeer y a mi abuelo y de paso hago un ejercicio de hermenéutica, de autoconocimiento a través de la literatura.

Me han pasado muchas cosas extrañas en esta vida, que es de dónde yo extraigo el material para mis cuentos, mis cuentos que son casi todos muy extraños, en verdad. La mayoría de las ideas para un cuento o un poema no me vienen dictadas por las palabras sino por las imágenes o las situaciones, por los objetos o por las personas. Las palabras suelen ser más bien unos instrumentos ariscos, unos signos esquivos y frágiles que empleo para reconstruir esas situaciones, imágenes u objetos. Cuando el personaje hace su aparición en medio de éstos, se produce un movimiento, una fuerza que debe porque sí tener una voluntad de producir una ruptura, de quebrar o de alterar el *continuum* previsible de una determinada circunstancia.

Supongamos que en este momento yo me encuentro en un cafetín, y estoy viendo desde mi silla que una mujer está buscando algo en el interior de su bolso de mano, en su cartera. Comienza a meter la mano y a ver dentro de su bolso, pero no encuentra ese objeto: a medida que hurga dentro va aumentando su intranquilidad. Llegado un momento se impacienta y vacía el contenido de su bolso sobre una mesa, sigue buscando y no lo encuentra. Entonces vuelve a meter las cosas en la cartera y se levanta azorada,

va hacia un teléfono y marca un número, habla con alguien, pero sus gestos son de desaprobación y de contrariedad. Sale del cafetín y yo la sigo, se dirige a un estacionamiento y en la entrada se detiene un momento a hablar con un hombre, saca dinero de la cartera y se lo entrega. Luego abre la puerta de su carro y entra en él. Hasta ese momento hay un narrador posible que acompaña a la mujer hasta donde los límites de la realidad lo permiten, pues esa mujer es una desconocida para mi.

Pero si yo me hago invisible y me subo al interior del carro y veo todo lo que ella hace adentro, entonces me estoy otorgando unos poderes especiales —los del narrador omnisciente— que me permiten introducirme en su vida privada y espiar todos sus actos, con el objeto de trasmitírselos a otras personas a través de mis propias palabras, que es lo que hacemos los escritores.

Sigamos probando con nuestro personaje. Hasta ahora no sé si lo que esta mujer ha perdido, y mucho menos lo que piensa. Pero si me pongo más cerca de ella y puedo escuchar lo que dice y puedo transmitírselo a otras personas, estoy haciendo una crónica de un momento de su vida sin su autorización, estoy introduciéndome en su vida y exponiéndola públicamente. En ese caso, me atrevo a decir lo que ella piensa en el momento en que pierde ese objeto que no encuentra, sé perfectamente cuales fueron las palabras que ella dijo por teléfono y por qué decidió ir de inmediato hacia un automóvil. En este caso, ya habría despojado yo de misterio narrativo a este personaje, le estaría diciendo al lector por adelantado todo lo que ella piensa y porqué hace lo que hace, lo cual es a todas luces una exageración.

Yo debo escudarme entonces en la ficción —es decir en aquello que no puede ser demostrado por una filmación directa o por un documento legal o por una grabación— y decir que ella está aún en el interior del automóvil, en uno de esos automóviles que tienen los vidrios ahumados y no permiten ver quiénes están dentro. Espero un rato a ver qué ocurre, pero el automóvil no se mueve. Un instante después sale de su interior un hombre joven y bien vestido, un hombre más joven que ella. Cruza frente a mí y se dirige al cafetín donde estábamos hace un momento. Como no me conoce, puedo seguirlo. Lo hago, sin que se percate. En el

cafetín el hombre va a la barra de los mesoneros; se dirige a uno de ellos. Me acerco lo suficiente para escuchar lo que dice.

—Hace un rato estuvo aquí una mujer, una mujer vestida de rojo y marrón, de cabello rubio. Me dijo que olvidó pagar la consumición, y yo vengo a hacerlo por ella. Por favor discúlpela. Anda azorada porque acababa de perder algo y salió apurada. Dígame cuánto es.

El mesonero le dice la cifra y el joven la cancela. Sale del establecimiento. Yo lo sigo de vuelta al estacionamiento, sin que él lo note. Cuando llegamos, el automóvil no está. El joven hace un brusco ademán de contrariedad y maldice. Saca de inmediato un teléfono celular de su bolsillo y hace una llamada. Está notablemente alterado. Me pregunto qué puede haber sucedido. Qué ha perdido la mujer; por qué no fue al auto inmediatamente a llamar desde el teléfono celular de su acompañante, si era tan urgente para ella hacerlo. También, quién es su acompañante: un amigo, su hijo, su amante. Porqué ha durado tanto tiempo en el interior del carro y qué estaba haciendo allá adentro en compañía de aquel joven. Porqué se ha ido en el auto antes de que llegue el joven acompañante. A quién llamó él por teléfono (obviamente no fue a ella) y ella no se habría molestado en hablar desde un teléfono fijo en el cafetín. ¿Qué va a hacer el muchacho de ahora en adelante?

Esta pequeña escena brinda suficiente material para escribir un buen cuento. Digamos que la realidad puede ofrecerme signos visibles o externos que yo puedo modificar: puedo alterar el escenario: ella puede estar en una playa o en una casa de campo, y el joven tener el auto estacionado cerca. Puedo alterar los acontecimientos iniciales o agregar otros elementos si deseo escribir un relato, elementos que mantengan al lector interesado en la trama, aprovechando la fuerza de los personajes y de esas situaciones truncas de las que no sabemos mucho hasta ahora. Pero queremos saber qué ocurrirá. En adelante mi trabajo será armar estos acontecimientos interesantes con un lenguaje poderoso y sugerente. Desde ahora, y sin perder verosimilitud, debo lograr que el lector continúe asistiendo a la historia, sin que ésta pierda su contexto y sus particularidades.

Por ejemplo, yo me he imaginado estos personajes en la ciudad de Caracas, en el cafetín del Ateneo de esta ciudad, y a la mujer y al joven yendo desde el cafetín hasta el estacionamiento del teatro Teresa Carreño. La imagen primera me viene de un día en que yo estaba sentado en ese cafetín y vi a una mujer buscando algo en una cartera. Yo tengo que decidir, en este instante, si voy a convertir ese mínimo acontecimiento en una ficción y quién es el joven, qué estaban haciendo dentro del auto y de qué hablaron; debo construir un hecho falso, debo inventarlo para hacerlo pasar por verdad, debo revelarle al lector en algún momento qué perdió la mujer de la cartera, y construir algo más sólido para darle consistencia a la historia. Describir, por ejemplo, la cara de la mujer e hilar su existencia a una circunstancia poco común (le está siendo infiel a su marido, es una estafadora, está huyendo de alguien, perdió algo que le impide huir, unas llaves, dinero, un número de teléfono) o posiblemente es una mujer más que está un poco atolondrada y en ese momento va a buscar a sus niños al colegio, después de hablar con su marido.

Cualquiera de estas cosas es posible. Pero no se sabrá hasta que yo concluya el relato. Me atrevo a decir que yo tampoco sé cómo va a concluir el relato, pues la misma escritura me va marcando las sucesivas pautas acerca de qué destino van a tener esos personajes. A menos que yo tenga planificado cómo va a ser el final, o haya tomado la trama de un relato oral o periodístico ya conocido, al que debo agregar algunos detalles para hacerlo mío, para que sea una ficción que no haya sido imaginada por nadie.

También es posible que no llegue a construir el relato, que me parezca inconvincente y que luego de leerlo no tenga el menor interés ni siquiera para mi mismo, y lo deseche. Todas estas cosas pueden pasar durante la escritura de una de mis ficciones, corta o extensa, llámese relato o microrrelato. Yo no le doy mucha importancia a la extensión de mis cuentos, pues no escribo para facilitarle las cosas al lector. Sólo se que en los breves debo concentrar más la acción, comprimir argumentos o buscar personajes nítidos, que no permitan al lector desviar la atención, pues el lector es una persona implacable, que por cualquier cosa abandona la lectura o se aburre: el lector es mucho más exigente y terrible que

el escritor; se desconcentra y pierde el estímulo si no se le ofrecen suficientes elementos interesantes. De modo que si puedes asombrar al lector y llenarlo de cosas que lo inquieten o lo perturben, incluso que lo incomoden, mucho mejor. Yo no escribo para que el lector se sienta feliz o cómodo; yo escribo para desubicar, incomodar inquietar al lector de su mundo normal. No les doy consejos ni les facilito la comprensión de las situaciones ni de los personajes, sino que trato de exponerle situaciones complejas en pocas palabras, porque al fin y al cabo todo cuento, corto o largo, es un complejo ejercicio de síntesis.

Se trata simplemente de un asunto de proporciones, de los requerimientos y variables de cada tema. El reto es cómo y desde qué ángulo abordarlos.

Sin embargo, debo hacer aquí una confesión, o mejor, un reconocimiento a los autores que me afianzaron por la senda del relato breve. En primer lugar a Jorge Luis Borges, cuya antología de *Cuentos breves y extraordinarios* me hizo caer en cuenta de que los microrrelatos podían ser una literatura seria. Esa fue una revelación para mí. Después en su *Antología de la literatura fantástica,* también leí microrrelatos, cosa que me sorprendió. Como yo tenía una inclinación natural a hacer cosas breves, aquello fue un gran estímulo para mí. Yo empecé a escribir estos trabajos breves como a los veinte años, y las publiqué tres años después. Luego leí cuentos de Juan José Arreola y Julio Cortázar que me impactaron notablemente. Después descubrí a Augusto Monterroso, un escritor que comenzó a publicar tarde sus libros de cuentos breves. Todos estos escritores me incitaron mucho. Pero todo eso fue después de haber publicado *Los dientes de Raquel* en 1973, es decir hace 33 años. Y no crean que después he publicado muchos. Son apenas tres o cuatro más.

Ahora advierto que el microrrelato tiene un auge enorme, que se le ha dado un gran reconocimiento, y esto es algo insólito, realmente. No es porque sean cortos y ahora la gente sea más perezosa para leer, si no porque el cuento breve es un género que se ha apoderado de todo: de la crónica, de la novela, de la fábula, del poema, de la noticia y de la glosa, del cuento popular y del cuento literario; hace parodias permanentes, recoge el humor

popular, el chisme, el chiste; pero también la tragedia, el dolor, la chispa cotidiana, el humor —que es nuestra mejor arma, porque es la espuela de la imaginación, como dijo Octavio Paz— para introducirnos en el corazón y el caos de las ciudades e investigar el insomnio, la amargura, la soledad y el amor, y reconcentrarlos en un remolino del cual formamos todos parte, sin que lo sepamos conscientemente.

Yo me siento muy reconfortado de ver a tantos profesores y estudiantes, a tanta gente reflexionando sobre el microrrelato en los países de habla castellana, incluso en Estados Unidos y ahora aquí en Suiza, en la Universidad de Neuchatel que ahora nos acoge con tanta generosidad a quienes escribimos microrrelatos o reflexionamos sobre ellos, para que podamos decir en pocas palabras algunas cosas interesantes sobre este vasto mundo. [2005]


Música

El jazz, música de estremecimiento y resistencia

LA NATURALEZA DEL JAZZ

Estoy sorprendido por la declaración, hace varias semanas, del Día Internacional del Jazz, como una expresión que sirve como "lazo de unión entre los pueblos". Sorprendido porque el jazz ha pasado a ser desde hace años una música de élites intelectuales, una música que ha venido teniendo un bajo perfil en los medios de comunicación; aún así, sus músicos recuperan de cuando en cuando su relieve, como suertes de curiosidades de la cultura; pese a ser figuras relativamente recientes, solemos percibirlos como si hubiesen existido en tiempos remotos.

Desde niño estoy oyendo jazz por una elección puramente personal, pues aparentemente no tiene nada que ver con mi país, su historia o tradición inmediata, y sin embargo, me atrajo desde muy joven. Me detuve una tarde en el mercado popular de la pequeña ciudad de San Felipe a mirar un disco que estaba en un puesto de remates: *Louis Armstrong, grandes éxitos*. Lo adquirí —creo que por un bolívar, precio irrisorio— y apenas oí las notas de la trompeta del risueño Louis en un pequeño tocadiscos, quedé impresionado. De ahí en adelante fui hallando los discos de otros músicos de jazz, trompetistas, saxofonistas o cantantes, hasta hoy, en que me he convertido en un verdadero melómano de esta música, descubriendo en cada uno de ellos un universo diferente y rico, sobre todo en lo que aquella música me habla acerca del estremecimiento y la interioridad humanas.

De las músicas populares occidentales en América, el jazz es quizá la que ha ido obteniendo más prestigio con el tiempo. Pese a que su mejor época transcurrió en la primera mitad del siglo XX, el jazz tuvo la capacidad de irse renovando y de ir

sumando hallazgos e innovaciones durante todo el siglo hasta llegar al presente, en una sólida constelación de músicos que no hacen sino acrecentar su reputación en el ámbito musical y social de nuestro tiempo.

Con data de nacimiento en Nueva Orleans a comienzos del siglo XX, en plazas y bares de esta ciudad, el jazz es deudor del góspel, el negro spiritual y el blues, entonados en las iglesias de pueblos por hombres y mujeres de piel negra, en campos de algodón al sur de los Estados Unidos; buscó luego otros rumbos en ciudades grandes como Nueva York, San Francisco, Los Ángeles o Chicago, después en ciudades de Europa y América Latina, en contacto con elementos académicos o ámbitos refinados de otras tradiciones, para conjugarse en grandes bandas u orquestas, en clubes o bailes sociales trazando una historia ciertamente apasionante, por lo que ella implica de riesgo, aventura, sufrimiento y superación estética de sus músicos, que vertieron en ella lo mejor de sus sentimientos y aspiraciones artísticas, atravesando una selva de obstáculos sociales donde el racismo, la precariedad económica y el uso de drogas estuvieron íntimamente ligados a las vidas de muchos de sus protagonistas.

Lo admirable del jazz estriba precisamente en la urgente necesidad de expresar una condición existencial y humana de modo genuino en una sociedad dominada por la exclusión social, el ventajismo económico y la agresión hacia una etnia que, pese a todo, pudo superar barreras y humillaciones para lograr imponerse como una expresión que aquilató lo mejor de la sensibilidad de la sociedad americana y europea, trazando puentes culturales constantes, gracias a su poderosa fuerza interior.

El jazz vive la paradoja de ser vista como una música de grupos intelectuales (prestigio que sin duda le fue otorgado en Europa), cuando más bien surgió de barrios pobres, vecindarios humildes y de los sacrificios extremos de sus intérpretes. De hecho, muchos de los músicos de jazz, ante la apremiante realidad material de su país, emigraron a Francia, principalmente, donde encontraron oportunidades de grabar sus discos y establecerse un tiempo en ambientes menos duros y más cultos, y a la vez permitieron a los músicos europeos acercarse al jazz de un modo

creativo y alimentarse de nuevas cadencias, acordes y ritmos, provenientes muchos de ellos de raíces africanas.

LOS INICIADORES

Músicos como Louis Armstrong o Sidney Bechet, —grandes de la trompeta y el clarinete respectivamente— sirven para ilustrar el genio de unos músicos que supieron imponerse con su calidad musical a cualquier contingencia negativa. Cantantes de blues como Ma Rayney, Bessie Smith, Blind Blake o Sonny Terry se cuentan entre los que fundaron tradiciones en sus lugares de origen, e influir poderosamente en vocalistas posteriores como Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan o Carmen Mc Rae, para sólo citar a algunas figuras femeninas influyentes de la vocalización del jazz, y abrieron posibilidades a compositores, arreglistas e intérpretes ulteriores. Por el año 1900 ya se oían orquestas de Dixieland y Ragtime que, pese a no haber dejado grabaciones, fueron los grandes núcleos originarios del jazz, como la Olympia Band, la Original Creole Band, la Orquesta de King Oliver, Buddy Bolden y la Eagle Band, donde descollaban las trompetas de Freddy Keppard y Charles Buddy Bolden (cuya intensa vida me inspiró la escritura de una novela, *Hombre mirando al sur,* 2014) forman parte de varios de estos momentos iniciales.

Ya Louis Armstrong había introducido su voz dura y seca como complemento de su trompeta para imprimir color a sus interpretaciones, a la par de sus innegables dotes histriónicas y humorísticas y su disciplina para dirigir bandas, ayudaron considerablemente a la difusión de las primeras orquestas. Pilar del jazz, Armstrong se caracteriza por un gran vibrato, un volumen dúctil de sonido y un ataque incisivo del instrumento, a la par de su gran sentido del ritmo y un equilibrio de la emoción; a la vez nos resulta leve, navegando a sus anchas por su fraseo y un enriquecimiento armónico permanente, que imprime personalidad a su trabajo y marca pautas para el crecimiento individual del jazz. A ello se agrega su voz pastosa, gruesa, que lo coloca en el sitial de los grandes cantantes.

Después vendrán otras bandas como Hulls House Band, la Original Dixieland Jazz Band y sobre todo, la banda de Fletcher Henderson; esta última decisiva para la consolidación de la gran primera época del jazz, que prepararían el terreno una de las más notables orquestas del jazz, la Orquesta de Duke Ellington donde se advierte una simplicidad expresiva con alto grado de virtuosismo, que deja a cada uno de sus integrantes expresarse, mientras Duke los conduce discretamente con su piano. La carrera ascendente de Ellington lo lleva a conciertos por todo el país y luego a Europa, desde 1915 hasta 1960, para constituir un capítulo completo de la historia del jazz, al imprimirle a la expresión un nivel comparable al de las orquestas de cámara de la música clásica europea. Puede ser grandioso, lírico, apasionado, alegre o reflexivo, da para todo. De su orquesta surgieron músicos magníficos como Johnny Hodges, Cootie Williams, Rex Stewart, Ben Webster o Barney Bigard. Orquestas posteriores como las de Jimmy Lunceford y otras, en pleno apogeo en el famoso "Cotton Club" de Nueva York, durante los años 30, contribuyeron al prestigio del jazz en las ciudades.

Luego aparecen los compositores y arreglistas estimulados por Ellington, como Chick Webb, Teddy Hill, Gill Evans y Benny Carter, todos de la llamada época clásica del jazz, que se extiende desde los años 1930 hasta 1945, denominada también época del swing, hasta llegar a Count Basie. Con fraseos breves y notas golpeadas, Basie logra una expresión rítmica de gran pureza, de economía de medios expresivos que caracterizan al swing. Basie venía de ser alumno del gran organista y pianista jocoso Fats Waller, y empezó en Kansas City. Contemporáneos de Basie son algunos de los músicos más revolucionarios del jazz, como los saxofonistas Coleman Hawkins, Lester Young y Ben Webster, quienes habían tocado todos con el gran Basie.

Lester Young (1909)- 1959) destaca entre ellos no sólo por ser el más virtuoso, sino por el que mayor carga subjetiva personal le ponía a sus interpretaciones usando un saxo tenor de una soltura aparente, pues tiene mucho de intelectual. Contrasta el estilo libre y suelto de Young con el de su predecesor Coleman Hawkins, poseedor de un vibrato muy denso. La fusión de Lester

Young con la cantante Billie Holliday fue de un acierto extraordinario. Se ha hablado de una sonoridad interiorizada en el caso de Young, de un estilo móvil y de articulaciones rítmicas avanzadas, complicado pero en ningún momento desordenado, que prefiguró al estilo bop más tarde. Por su parte Billie Holliday puede ser considerada la mejor cantante del jazz porque expresa el dolor derivado del abandono y de las tribulaciones amorosas. Holliday creció en un ambiente humilde, muy duro, y su vida estuvo marcada por la inconsecuencia, los desamores, los maltratos y la droga, pero de todo ello supo extraer vitalidad para su canto, para su estremecedora manera de cantar, en cuyas canciones volcaba todos sus sentimientos, lo cual le valió convertirse en un icono del jazz, dejando una huella imperecedera.

Todos ellos llevaron al jazz a un nivel de expresión intimista, personal en cada uno de los casos, donde tenían cabida todo tipo de preocupaciones sociales o existenciales a través del recurso de la improvisación, elemento esencial del jazz, mediante el cual cada músico aporta su estilo particular, una seña de identidad a cada pieza interpretada. Estas piezas, a fuerza de ser abordadas por distintos músicos, han pasado a ser *standards*, es decir, temas clásicos por lo representativo, los cuales son objeto las diversas versiones y han impreso al jazz su fuerza estética y su coherencia histórica.

Por supuesto, el jazz se ha movido en diferentes líneas o estilos, las cuales han definido cada época, desde el Dixieland de los viejos tiempos en Nueva Orleans, donde la música poseía sus claras vertientes de celebración en el Mardigras o la fiesta de carnaval, con sus coloridos desfiles y carrozas; la música sensual de los clubes nocturnos, pero también la música de los entierros y funerales, la queja, el dolor y el sufrimiento.

LOS SAXOFONISTAS

A través de músicos como el saxofonista Charlie Parker (1920-1955), el jazz alcanza un alto grado de improvisación, una suerte virtuosismo barroco que no es mero alarde de técnica sino

voluntad transgresora de la tradición anterior, con su peculiar estilo “Bop”, un nuevo modo de ver esta modalidad, abierta como dijimos por Lester Young y el pianista Thelonius Monk. En verdad, el saxo se convierte en el instrumento de viento que permite dar paso a la nueva expresión, al poseer mayor número de pistones y modulaciones. Así, después de Parker, la otra gran columna del saxo jazzístico sería John Coltrane, quien escapa a todos los patrones, inesperado y vehemente, corta el tema central en fragmentos nerviosos, angustiantes, con un evidente *frisson* poético que tiende a hendir el propio yo con su punzante interpretación, la cual se interroga a si misma mientras avanza. Su alianza con el trompetista Miles Davis resultó tan positiva, que podría decirse que han renovado el jazz en su conjunto. *Blue train* y *Body and soul* son dos de los mejores discos de Coltrane.

Otros saxofonistas de importancia son Gerry Mulligan y Stan Getz, que introdujeron el elemento del Brasil en la música de jazz; en el caso de Stan Getz, éste supo imbricar las cadencias del Bossa Nova brasilero inaugurado por Antonio Carlos Jobim y otros músicos cariocas contemporáneos del gran Jobim, que trajo aires de renovación al jazz, al enriquecer los medios tonos o atonalidades y los ritmos de la samba de Sao Paulo o Río de Janeiro. Asimismo debemos tomar en cuenta los aportes del jazz latino desde países como Cuba, Puerto Rico, Panamá, República Dominicana, Argentina, México y tantos otros donde ha dejado sentir su poderoso influjo. En Cuba, especialmente, una generación brillante de pianistas y compositores entró en escena desde los años 60 haciendo sus aportes, como son los casos de los pianistas Rubén González y Bebo Valdés.

Por supuesto, existe una constelación considerable de excelentes saxos tenores y barítonos, decisivos el jazz, como Ornette Coleman (1930), Sonny Rollins (1930), Wayne Shorter (1933), Cannonball Aderley (1928-1975), Zoot Sims (1925-1985), Lee Konitz, Lars Gullin, Bobby Jaspar y Johnny Hodges (1907-1970). Éste último, creo, es difícilmente superable en cuanto a la densidad, a la extraordinaria sensualidad que se aprecia en él cuando es acompañado por la orquesta de Duke Ellington, logrando ambos un sonido peculiar. Otros grandes saxofonistas son

Coleman Hawkins (1904-1969) Louis Jordan (1908-1975), éste último también gran cantante y compositor. Se completa la lista con los nombres de Ben Webster (1909-1973), Gerry Mulligan (1927-1996), Benny Carter (1907-2003), Tommy Dorsey (1907-1957), Dexter Gordon (1923-1990), Wardell Grey (1921-1955), Jimmy Giufre (1921), Eddie Harris (1934-1996), Jimmy Heath (1926), Steve Lacy (1934-2004), Jackie McLean (1931-2006), Art Pepper (1925-1982), Gene Amons (1925-1974), Eddie Harris (1954-1996), Sonny Rollins (1930), Zoot Sims (1925-1985), Sonny Sits (1924-1982), Gerry Mulligan (1827-1996), Ornette Coleman (1930),Stan Getz (1927- 1981), Wayne Shorter (1933), Gato Barbieri (1934), Branford Marsalis, Steve Coleman (1956), Paquito de Rivera (1948), David Sanborn (1945) y Fred Anderson (1927).

CAMINOS DEL PIANO

De los pianistas que vinieron después de Ellington y Basie destacamos al original estilo minimalista de Thelonius Monk; al barroco y virtuoso Oscar Peterson; al exultante y torrencial Erroll Garner, la delicadeza inimitable de Bill Evans, un verdadero poeta del piano, y en décadas posteriores los registros formidables de Dave Grusin, Chick Corea, Keith Jarret o Herbie Hancock. Siendo el piano el instrumento más completo, donde se componen y armonizan las piezas , éste ha tenido en el jazz unos expositores brillantes, entre los que se cuentan, añadiendo sus fechas de existencia a Jelly Roll Norton (1890.1941),Duke Ellington (1899-1974), Fats Waller (1904-1943), Art Tatum (1909-1956) deslumbrante y virtuoso; Earl Hines (1903-1983), Irvin Berlin (1888-1989), William The Lion Smith (1897-1973), Eubie Blake (1883-1983), George Gershwin (1898-1937), Lil Harding Armstrong (1898-1971), Fletcher Henderson (1897-1952), Teddy Wilson (1912-1956), Mary Lou Williams. Count Basie (1904-1984), Nat King Cole (1917-1965), Bill Evans (1929-1980), Thelonius Monk (1917.1982), Dave Brubeck (1920), John Lewis (1920.2001), Oscar Peterson (1925), Bud Powell (1924-1966),

Horace Silver (1928), Carla Bley, Cecil Taylor (1929), Dave Grusin, Mc Coy Tyner (1938), Herbie Hancock (1944), Keith Jarret (1945), Joe Zawinul (1932), Chick Corea, Bill Charlap (1966), Gonzalo Rubalcaba (1963), Bebo Valdés, Chucho Valdés (1941), Norah Jones y Diana Krall.

LA PODEROSA TROMPETA

Otro instrumento que presenta en si mismo menos posibilidades técnicas pero requiere de un mayor esfuerzo interpretativo es la trompeta, que con apenas tres pistones y la justa posición de los labios en la boquilla puede procurar efectos sorprendentes, desde la sequedad y rotundidez de Louis Armstrong, hasta llegar a un músico clave que empezó su carrera con Charlie Parker: Miles Davis. Gracias a su tesón y talento, Miles consiguió una reputación como sólo lo habían logrado Armstrong, Parker o Coltrane, liderando una serie de grupos donde logró configurar varios estilos: primero el Bop con Parker, luego el Cool y después el Free Jazz. Davis colmó la escena artística por casi tres décadas sin decaer nunca, alcanzando notas expresivas de alto calibre. Su peculiaridad consiste en su tersura, suavidad y lentitud, en cómo alarga los fraseos y se queda disfrutando de un tempo que permite apreciar detalles sutiles en sonoridades pastosas muy particulares.

Mientras tanto Chet Baker (1929-1988), acaso el más delicado y lírico de los trompetistas, está marcado por el hecho de ser cantante y pianista, mixturando su versatilidad de modo brillante. Su lirismo y densidad poética lo señalan como a un músico adelantado, obteniendo un reconocimiento en todos estos ámbitos, donde destacó para forjar un estilo fuera de serie.

A Dizzy Gillespie, en cambio, le debemos haber hecho posible el enlace con los ritmos latinos, alcanzando un ensamblaje brillante de ritmos y cadencias. Gillespie posee una soltura jocosa, improvisación seca pero brillante; fue uno de los pocos músicos de su tiempo que logró escapar del flagelo de la droga; flagelo que más allá de su terrible poder adictivo y destructivo, parecía formar parte de la naturaleza misma del jazz, una suerte de *fatum*,

de vehículo a través del cual se alcanzaban estados emocionales radicales, paraísos artificiales extremos que podían mantener a los músicos en exigentes giras y largas sesiones, que de otra manera hubiesen sido agotadoras o imposibles de realizar. Además, la ingestión de drogas parecía formar parte del animismo de los músicos, provocadora de un comportamiento autosuficiente. Tristemente célebres en este sentido fueron Billie Holliday y Charlie Parker, adictos a la heroína, consumiendo sus vidas antes de tiempo. Otros vivieron una situación similar, con rachas intermitentes, como Miles Davis o Chet Baker.

Dizzy Gillespie fue amigo de Parker y de Baker, y ayudó a ambos el tiempo que pudo. Parker murió cuando sólo tenía 39 años y Baker a los 59 (se cayó por accidente del balcón de un hotel en Amsterdam); Gillespie los sobrevivió a ambos mucho tiempo, y hasta dio ocasión para que yo lo admirara tocando personalmente en el Palau de la Música Catalana en Barcelona, España, en 1980, donde también pude apreciar en directo las notas del saxo de Stan Getz. Me impresionó gratamente que formara parte del elenco de una película basada en una novela del escritor español Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa,* donde Gillespie hace el papel de trompetista, es decir, se interpreta a sí mismo.

EL JAZZ EN LA LITERATURA Y EL CINE

Si de películas vamos a hablar tendremos que mencionar la del francés Bertrand Tavernier, *Round Midnight,* donde el saxofonista estadounidense Dexter Gordon hace un rol magistral como Dale Turner, un músico enfermo por las drogas que marcha a Paris con intención de rehabilitarse. Se pone a tocar en el Club nocturno *Blue Note* mientras un fan suyo lo mira a hurtadillas des afuera mientras toca, y al final traban una amistad que se convierte en uno de los más hermosos vínculos creados a través de la música. No podemos dejar de citar la clásica de Clint Eastwood, *Bird*, sobre la vida de Charlie Parker, con la brillante interpretación que de éste hace el actor negro Forrest Whitaker. Eastwood resultó ser un melómano de jazz (se dice que atesora la colección

privada de este género más grande del mundo) y ha hecho documentales extraordinarios sobre el Blue y el piano (*Piano blues*). También están dos cintas realmente formidables por lo que logran de acercarnos a la música del jazz y al drama humano esencial de sus músicos, como es el caso de *Let´s get lost* (Vamos a perdernos), de Bruce Weber (1987), donde podemos apreciar el doloroso periplo vital de Chet Baker, y cómo su música lenta, suave, delicada, surge de su interior y le sirve de catarsis para sus angustias, todo ello captado por el lente y el talento documental de Webster, quien mezcla fragmentos de giras, conciertos, entrevistas a amigos, familiares, músicos. También, en este sentido, el impresionante trabajo de la directora Charlotte Zwerin en el momento de llevar al cine la música de Thelonius Monk en la excepcional obra *Thelonius Monk, straight, no chaser,* en un documental sobre el jazz pocas veces superado.

Está el caso de Julio Cortázar inspirado en la vida de Charlie Parker para escribir una de sus obras maestras, la novela breve *El perseguidor.* La literatura inspirada en el jazz es ciertamente profusa; de ésta han surgido narraciones, crónicas, novelas, poemas. Tenemos la obra del gran novelista estadounidense Scott Fitzgerald, quien vivió como ningún otro los esplendores y la miseria de los años 40 siendo, como fue, un hombre blanco "exitoso" pleno de glamour, fiestas, alcohol, promiscuidad, insomnios, excitación. Obras como *El Gran Gatsby* o *El último magnate* lo atestiguan, lo mismo que sus prosas autobiográficas. En una de ellas, *Ecos de la era del jazz,* Fitzgerald nos dice que "el jazz en su evolución hacia la respetabilidad significó en primer término sexo; luego, baile, y después, música. Está relacionada con un estado de excitación nerviosa no distinta de la que se produce en las grandes ciudades tras las líneas de la guerra."

Un narrador y músico francés, Boris Vian, llevó una intensa vida como escritor de novelas atrevidas (*Escupiré sobre vuestras tumbas, La hierba roja, El lobo hombre*), y tocando la trompeta en bares y cafés de París en los años cincuentas, fue amigo de Jean Paul Sartre y escribió sobre jazz para revistas especializadas, reunidos luego en el volumen *Escritos de jazz*; pero no lo hizo a la manera de un crítico académico, sino a modo de juego, de diálogo

entre literatura y música, dejando varias novelas y cuentos donde el jazz alumbró su existencia bohemia. En su relato *Martín me telefoneó* se respira esa atmósfera intensa del jazz Y por supuesto, los escritores de la literatura beatnick de los años cincuenta y sesentas en los Estados Unidos, tanto en New York como en California, especialmente la novela de Jack Kerouac *En el camino* y en otra de Key Kessey *Alguien voló sobre el nido del Cuco* se percibe claramente esa nerviosa improvisación propia del jazz.

OTROS TROMPETISTAS

Si hiciéramos una historia de los trompetistas del jazz, no podrían faltar los nombres de Buddy Bolden, Roy Eldridge, Bunk Johnson (1889-1949), King Olivier, Hot Lips Page, Muggsy Spanier, Clifford Brown, Harry James, Shorty Rogers, Buck Clayton, Bill Davison, Bobby Hackett, Bix Berdeibecke, Arturo Sandoval, Sal Márquez y Wynton Marsalis (1961). Este último creó una cátedra de jazz en Nueva York y ha hecho allí un trabajo formidable de formación musical, que le ha merecido el Premio Pulitzer. Otros nombres notables son Papa Celestin (1884-1954), Freddie Sheppard, Louis Armstrong (1901-1971), Bix Beiderbecke (1903-1931), Jabbo Smith (1908-1991), Freddie Hubbard (1938), Clifford Brown (1930-1956),Henry Red Allen (1907- 1967), Jimmy Mc Portland (1907-1991), Red Nichols (1905-1965),King Oliver (1885-1938),Red Rodney, Arturo Sandoval, Steven Bernstein (1961), Roy Hardgrove (1969) y los venezolanos El Gallo Velásquez y Linda Lee Briceño.

GRANDES VOCALISTAS

De los vocalistas del jazz, me gusta Ray Charles por su lírica lentitud y las modulaciones con que impregna sus notas alargadas y sinuosas. De los grandes *crooners* están sin duda Nat King Cole, Tony Bennett, Fred Astaire, Bing Crosby y Frank Sinatra, tres artistas blancos que renovaron los escenarios liricos del jazz

en su momento. Uno al que casi nadie menciona ya es Mel Tormé, de enorme poder vocal, y sobre todo Billy Erkstine, la voz grave más impresionante que he oído en el jazz. Y Louis Armstrong, por supuesto, con esa voz gangosa y cavernosa, inaugura la dureza real tan propia de los primeros años del jazz, bien imitada luego al final del siglo XX por un cantante poderoso, enorme pianista y compositor, como es Tom Waits.

Pero las verdaderas estrellas son las mujeres, que al junto a la inimitable Billie Holiday, han dado un sello inolvidable a la historia del jazz y son ente otras Bessie Smith, Alice Coltrane, Ella Fitzgerald, Sara Vaughan, Cleo Laine, Carmen Mc Rae, Lena Horne, Dinah Washington, Aretha Franklin, Janis Joplin —ésta última, una cantante blanca que impuso un estilo intenso con la fuerza del rock— y de generaciones posteriores tenemos a Tracy Chapman, Norah Jones y Diana Krall, las cuales por si solas constituyen una gran constelación de estrellas de primera magnitud, y crean una nueva vanguardia del jazz.

VIOLINES Y GUITARRAS

Todos los instrumentos del jazz son importantes y merecen referencia: la guitarra, el bajo, la batería, el piano, el clarinete. Otros menos frecuentes, como el xilófono o el violín, también tienen importancia, pues han encontrado intérpretes de excepción. En el caso del violín tenemos a los geniales Django Reinhardt y Stephane Graphelli. En el xilófono al gran Lionel Hampton y a Milton Jackson; en el órgano el rey es Jimmy Smith y en la batería sobresalen los nombres de Kenny Clarke y Shelly Manne. En el bajo destaca la figura de Charles Mingus, quien es además uno de los grandes compositores de la época del jazz que podríamos llamar clásica.

Entre los guitarristas podemos mencionar a Django Reinhardt (1910-1953), Charlie Christian (1916), Barney Kessel (1923-2004), Eddie Lang (1902-1933), Wes Montgomery (1925-1968), Joe Pass (1929-1994) quizá el más influyente de todos, y John McLauglin (1942), Pat Metheny (1954), John Scofield

(1951), Al Di Meola, Roger Mc Guinn, James Bloody Ulmer (1921), Charlie Hunter, Derek Balley (1932-2005), Bill Frisel (1951), Birelly Lagrene (1966) y Eddie Gondon.

CODA

Luego que estas estrellas de primera magnitud se fueron extinguiendo, y el rock and roll y la música pop se apoderaron de la escena musical popular norteamericana y el mundo desde los años 70, el jazz comenzó a buscar asociaciones con otras tradiciones como el bossa nova, la samba y la salsa caribeña, donde sus cadencias se renuevan con la sensualidad del trópico. En países como Cuba, Puerto Rico, Panamá y Venezuela, el jazz fue aportando sus peculiaridades sonoras que permitieron una renovación de los pentagramas, y hoy por hoy se mantiene como una de las expresiones más poderosas de la cultura de América; sus músicos se renuevan día a día en cada nueva audición y nos permiten disfrutar de ellos como verdaderos clásicos, que crearon su propia mitología y han sido capaces de mantenerse vivos en el tiempo. [2013]

George Gershwin y *Porgy And Bess*: la transfiguración de una obra

PRELUDIO EN CLAVE DE BLUE Y JAZZ

Ignoro en qué lugar de mi pasado remoto hubo una genealogía negra; creo que en algún momento mis genes anteriores estuvieron llenos de esta raza, de esta etnia, pues en cuanto suena un tambor o escucho un blue o un jazz, mis sentimientos vuelan con esta música completamente. El asunto comenzó hace muchos años, cuando me paseaba a los catorce o quince años cerca del mercado de la ciudad de San Felipe (en Yaracuy, Venezuela) y me topé con un disco donde había una selección de músicos de jazz, que incluía entre otros a Louis Armstrong, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie y Miles Davis; lo adquirí por curiosidad y luego de escucharlos comencé a experimentar una sensación extraña, agradable y a la vez fuerte, que me hablaba de un sentimiento profundo expresado por medios vocales o melódicos desconocidos para mí, me interrogaban con un lenguaje duro y auténtico. De ahí en adelante continué con mi búsqueda de más músicos de jazz hasta hoy, y creo que me he convertido en un melómano de esta música. Confieso que no estoy muy enterado de las expresiones actuales (del siglo XXI, sobre todo) del jazz, pero con lo que he oído de ella de la producida en los años 30 y 40 del siglo XX hasta entrados los años 90, me basta. Paralelamente fui encontrando obras literarias basadas en el jazz como las de Francis Scott Fitzgerald, Jack Kerouac, Toni Morrison, Boris Vian o Julio Cortázar, que reforzaron aún más mi pasión por esta música, surgida en los barrios de Nueva Orleans y de otras ciudades del Sur de los Estados Unidos, para convertirse en un fenómeno de élites intelectuales de Nueva York, Chicago, San Francisco, París, Madrid o Berlín. La verdad es que tiene mucho de ambas cosas;

se fue estilizando poco a poco con las aportaciones y arreglos de pianistas y orquestas como las de Glenn Miller, Duke Ellington, Count Basie, Gill Evans, Benny Goodman o Art Pepper, que tocaban para altas clases blancas, para salones y clubes de la sociedad acomodada de Nueva York, San Francisco, Boston o Chicago. Sin embargo, siempre estuvo inspirada en la vida de los negros humildes y sus sentimientos, los conflictos raciales, sentimentales y espirituales de la raza negra, lo cual dio pie a que muchos músicos blancos se inspiraran en ella para estructurar obras complejas, obras sinfónicas o de cámara concebidas a través de las formas de la ópera, la rapsodia, los conciertos o los arreglos armónicos refinados de la llamada música clásica occidental.

UNA CARRERA METEÓRICA

Aquella época no era precisamente un lecho de rosas. Estados Unidos y New York vivieron desde 1921 hasta 1933 un duro momento de depresión económica, cuando presidentes republicanos como Hardley y Edgar Hoover reforzaron el proteccionismo; la ausencia de una regulación económica condujo a la superpoblación y a la especulación monetaria, mientras la prohibición de medidas alcohólicas favorecía al gansterismo; luego vino el conocido crack de la Bolsa de Nueva York en 1929 (el jueves negro) que condujo a una crisis social sin precedentes. En 1933 Franklin Roosevelt asumía la presidencia de EEUU y su política del llamado New Deal intentó paliar los males de la ideología capitalista, mientras la música, la danza, los espectáculos, entretenimientos nocturnos y la diversión en clubes se presentaban como refugios estéticos de aquella cruda realidad.

Sorprende escuchar en un contexto como este a un músico como George Gershwin, quien con su hermano Ira se dedicó a componer y escribir canciones populares, estilizándolas a través de una nueva concepción del ritmo y los compases, e introduciendo una serie de elementos de la cultura popular de la ciudad de Nueva York —donde estos artistas nacieron y crecieron— para lograr con ello una mixtura sonora inédita hasta entonces. Lo primero

que llamó mi atención fue cómo George Gershwin lograba introducir en su *Rhapsody in Blue* (1924) y en su *Concierto para piano en fa mayor* (1925) las palpitaciones vitales de la metrópoli, incluyéndolas en el formato europeo de la música culta, logrando con ello una fusión inédita en los pentagramas de la expresión sonora norteamericana. George e Ira Gershwin fueron artistas blancos conscientes del papel que jugaba la cultura negra en el mundo, a través de su fuerza inmanente.

George Gershwin nació en Nueva York en septiembre de 1898, hijo de emigrantes judíos de la Rusia zarista. Creció en el *lower east side* de Nueva York. Su padre, Morris Gershwin, era un empresario que se mantuvo primero en el negocio de los restaurantes; fue dueño de baños turcos, panaderías, tabaquerías, billares y librerías. Se mudó con su familia unas veinticinco veces. La madre de George, Rose, sólo veía por el bien de sus hijos y su educación. Los otros hermanos eran Arthur, Ira y Frances su hermana, quien trajo un piano a casa con la idea de que Ira, el mayor, tomara lecciones. No pasó mucho tiempo para descubrir que era George, y no Ira, el músico. Tomó de niño clases con Charles Hambitzer, quien le hizo conocer a Chopin, Liszt, Debussy, los románticos y los impresionistas. Por entonces, los compositores de más éxito en Hollywood eran Irving Berlin y Jerome Kern. George tenía entonces doce años y aquel piano marcaría su vida. A los quince abandonó la escuela para tomar un trabajo como publicista musical para Jerome Remick, editor. Allí George pudo tocar el piano y demostrarles que podía interpretar en el instrumento las canciones escritas para la compañía Remick. A la vez, ayudaba a proveer de nuevos rollos a las pianolas. A los 16 años compuso su primera canción, por la que recibió el pago de cinco dólares. Luego en 1918 George consiguió trabajo en la firma T.B. Harms como escritor de planta, ganando tres dólares cada vez que una de sus canciones era publicada. Después pasó a interesarse por el teatro, y en 1916 apareció su primera canción titulada “The Making of a Girl” en el espectáculo *The Passing Show of 1916.* Tres años después, Gershwin escribió “Swanee”, con letra de Irving Caesar, que el cantante negro Al Jonson convirtió en un éxito. Había comenzado la carrera musical de George Gershwin.

En 1919 había escrito una *Canción de cuna* para cuatro cuerdas, que se mantuvo inédita hasta 1967. Luego en 1922 vendría una ópera en un acto titulada *La calle 135* (*Lunes azul*), en una sola función. George se concentró en su *Rapsodia en azul* en 1924 y en 1925 en su *Concierto en fa para piano y orquesta* y el éxito llegó completo. A esta le siguió la adaptación musical de tres noveletas escritas por Gershwin en su primera juventud, que fueron agrupadas bajo el título *Una historia breve,* estrenada en Nueva York en 1925. En 1926 vendrían los *Tres preludios para piano*. A esto se agregó el éxito de *Un americano en París*, en 1928, poema sinfónico con el cual Gershwin se ganó a la audiencia francesa y europea, mediante la fascinación que ejerció siempre la ciudad de París en la cultura universal, ahora matizada por la expresión norteamericana con un sentido de la bohemia, la alegría y la poesía.

En 1924 ya Gershwin se encontraba escribiendo canciones con su hermano Ira. Colaboración sellada inicialmente con las piezas "Lady Be Good", ¡"Oh Kay!", "Girl Crazy" y "Funny Face". Ese mismo año ocurrió el éxito ya mencionado de *Rhapsody in Blue.* Todas estas piezas opacaron las composiciones de Irving Berlin. Con *Rhapsody in Blue* era la primera vez que una pieza de jazz se presentaba en una sala de conciertos, en esta ocasión en el Aeolian Hall de Nueva York. Después tuvo lugar el ya citado *Concierto para piano en Fa Mayor,* que llamó la atención de compositores de música seria. Finalmente, el éxito quedó sellado con la presentación en el Carnegie Hall de *Un americano en París*, estrenada por la Sociedad Filarmónico-Sinfónica; luego se produce su musical *Of Thee I Sing*, que ganó el Premio Pulitzer en 1935. Tras de sucesivos hits musicales Gershwin giró hacia la ópera y escribió la gran obra americana del jazz, *Porgy and Bess,* que fue el pináculo de su carrera. En 1931 Gershwin compuso una *Segunda rapsodia* para piano y orquesta, que se estrenó en Boston en 1932. Después de lograr un éxito sorprendente con sus canciones populares, de éstas se adaptaron para piano dieciocho de ellas, publicadas en Nueva York en 1932. En 1934 Gershwin hizo una variación de una de esas canciones populares ("Tengo ritmo"), estrenada en Boston bajo la dirección de Charles Previn.

Pero donde Gershwin logra expresar mejor su sensibilidad hacia la vida de la gente de color es en su ópera *Porgy and Bess*, (1935) basada en una novela del escritor blanco DuBose Heyward y un guión escrito por éste. La historia de esta ópera resulta por varias razones apasionante. Primero, por el proceso de su construcción; luego, por las incidencias vitales que experimentaron sus creadores, tanto el escritor de la novela DuBose Heyward y de la obra teatral, el propio Dubose y su esposa Dorothy; y como autores de la letra y música, los hermanos Gershwin.

El tiempo de Gershwin en Hollywood fue exitoso, obteniendo la amistad de muchos actores y bailarines como Ginger Rogers y Fred Astaire, para quienes escribió la cinta musical de la película *Shall We Dance*, la cual incluía las canciones "They Can't away from me", "Let's call the whole thing off", y "They all laughed", seguidas de "Nice work if you can get it" y "A foggy day in London Town". En 1938 se estrenó el filme *Goldwin Follies* con las canciones "Love walked in" y "A Damsel in mistress" para Astaire y Joan Fontaine y la última escrita por George: "Our love is here to stay". Es de observar que los títulos de estas canciones no son difíciles de traducir al español si se vierten literalmente, pero perderían su gracia original, pues contienen un ingrediente del lenguaje oral norteamericano que hace intraducible su sentido lingüístico, basado en el juego de palabras.

LA PERSONALIDAD DE GERSHWIN

Sobre el asunto de la personalidad humana de Gershwin lo primero concierne a su temperamento jovial y amable, pero también egocéntrico. Era un hombre de complexión atlética, muy dinámico, corría y siempre iba apurado. Tocaba el piano con una energía inusitada hasta altas horas de la noche, y a veces molestaba a los vecinos. Era un hombre gregario y amistoso, con mucho sentido del humor; siempre estaba bromeando; con seguridad puso mayor énfasis en la amistad que en el amor. Mantuvo relaciones muy cordiales con casi todos los músicos populares coetáneos suyos: Richard Rogers, Lorenz Hart, Irving Berlin, Jerome

Kern, Vernon Duke, John Green, Vincent Huysmans, Harold Arlen, Arthur Schwartz, Ann Ronnell, Artie Shaw, Xavier Cugat, Oscar Levant, Rube Bloom y por supuesto DuBose Heyward. Entre su círculo de amigos se encuentran Milton y Celia Ager, Lou Paley, Bela Blau, Mischa Levitzki, Howard Dietz, Emily Paley y Phil Charig.

Para un hombre joven totalmente dedicado a su música y acostumbrado a los éxitos fulminantes, le era difícil no ser egocéntrico y un poco presuntuoso, pero aquella actitud se hallaba diluida en una clara ingenuidad juguetona, dirigida a autoafirmarse con el entusiasmo y el humor, nunca traducida en arrebatos iracundos o narcisistas, pues a menudo halagaba a los demás músicos de su tiempo, los relacionaba a editores y les daba no sólo consejos, sino que les ponía en el camino correcto para lograr sus metas. Halagaba a menudo la obra de los músicos contemporáneos suyos, tanto de su país como extranjeros. En cuanto a su relación con las mujeres, esta fue bastante superficial. Le huía a la idea del matrimonio, mientras se refugiaba en la idealización de la mujer; asediaba a sus amigos acerca de la conveniencia o no del matrimonio para un artista, y esquivó los compromisos en este sentido, para preferir el ocasional contacto con chicas jóvenes admiradoras suyas; mantuvo numerosos romances con mujeres que le admiraban o asediaban: condesas, bailarinas, estrellas de cine de varios países, admiradoras que venían a visitarle y a estar con él sin conocerle, vecinas que se deslizaban de noche en su departamento: de todas se enamoraba perdidamente, pero luego él mismo se ponía las excusas para no verlas durante mucho tiempo; siempre encontraba alguna justificación para alejarse de las relaciones duraderas con mujeres, y concentrarse en su música. De este modo, nunca se abrió a la ternura de los afectos reales, manteniéndose apartado de una posible relación seria. El reverso de George era su hermano Ira, a quien casi no le gustaba viajar; prefería estar tranquilo en su casa y apenas salía; se casó con una bella mujer llamada Lee.

Sólo una mujer parece haber sido objeto de la veneración de George: la compositora Kay Swift, dueña de una cultura musical considerable e intelectual refinada, quien suscitaba la admiración

de George. Se hicieron amigos. Se admiraban mutuamente. Kay estaba junto a él cuando componía, haciendo sus notaciones musicales, y enseñó a George cómo valorar el refinamiento de la vida en las altas esferas sociales. George le hacía regalos, le pintaba y donaba acuarelas hechas por él. Posiblemente fue la mujer con quien tuvo una relación más plena; ella le comprendía bien. Luego de la muerte del músico, Kay Swift rescató por vía de la memoria varias piezas de Gershwin que se creían perdidas.

En enero de 1937 Gershwin comenzó a sufrir de persistentes dolores de cabeza. Cuando al fin se hizo los exámenes, el diagnóstico descubrió que se trataba de un tumor cerebral, y ya era tarde. Se le intentó operar sin suerte (el gobierno norteamericano le envió los mejores médicos), y murió el 11 de julio de 1937, a los 39 años. Norteamérica había perdido a uno de sus grandes músicos en el apogeo de su carrera, y la gente apenas lo podía creer.

TRES GRANDES OBRAS

La *Rhapsody in blue*, —que puede ser traducida literalmente como “Rapsodia en azul” o “Rapsodia triste”— es en verdad una obra en clave de *blue*, que además de ser una de las expresiones raigales de la música negra estadounidense de principios del siglo XX, es un vocablo que indica más bien un estado de ánimo, comparado a la *saudade* brasilera o al *spleen* francés, intraducibles. Fue escrita por encargo de Paul Whiteman, creador del jazz sinfónico. Tales ideas coincidían con las de Gershwin, por lo cual aceptó la forma libre de la rapsodia para formular mejor sus preocupaciones. En menos de un mes Gershwin terminó de componer la obra, cuya orquestación fue confiada a Ferde Grofé, y estrenada en Nueva York en el Aeolian Hall de Manhattan en febrero de 1924, dentro de un programa que incluía piezas de Elgar y Schoenberg. Respecto de la concepción de esta obra, Gershwin escribió: “Metido en el tren con su ritmo de acero, su ruido estrepitoso que tantas veces estimula a los compositores —yo oigo música a menudo incluso en el corazón del ruido, cuando de pronto oí —y hasta vi sobre el papel— la completa construcción

de la rapsodia desde el principio hasta el final. No me vinieron al espíritu nuevos temas, pero trabajé sobre el material temático que ya estaba en mí, y me esforcé en concebir mi composición como un todo. Cuando llegué a Boston tenía un plan definido de la obra, distinto de su sustancia."

La rapsodia fue escuchada por un público donde estaban presentes grandes figuras musicales como Rachmaninof, Stravinski y Stokowsky, quienes aclamaron la rapsodia. En esta se advierte al principio un clarinete en primer plano, el cual crea la atmósfera de la obra, seguido de un piano y de la acción de la orquesta en un primer tema o movimiento, donde muchos han advertido ecos de Liszt o Chopin. Gershwin declaró que se trataba de "una especie de fantasía irisada, con una visión de caleidoscopio musical que brota en nuestro país, de su crisol de razas y costumbres, de aquella incomparable cocina que es la síntesis de América".

Son notables las canciones de Gershwin pertenecientes a varias de sus comedias musicales, entre las cuales se cuentan "Tip toe", "The man I love", "Biding my time", "Looking for a boy", "He loves and she loves" y muchas otras que forman parte de los repertorios de destacados músicos y cantantes norteamericanos. En casi todas se advierte el tono romántico y la efusión del pueblo americano pobre; repertorio donde los estadounidenses se reconocían contemporizando formas y actitudes de la música culta romántica o impresionista, con el gusto cosmopolita de canciones de jazz sinfónico, y son expresión típica del genio de Gershwin.

Al mismo tiempo, el teatro musical se resuelve como denuncia antirracista, presente en la orientación de ópera negra *Porgy and Bess*, respaldada por el uso del *blue* y los *spirituals* tamizados por elementos occidentales, como un documento de humanidad que supera lo meramente documental, para apostar por una suerte de epifanía universal. *Porgy and Bess* es una ópera negra colmada de magníficas canciones de riqueza armónica y melódica que revelan, además de su evidente lirismo, un dolor colectivo. En cierto modo, Gershwin se propuso no abrumar con esquemas de la música culta; el material melódico es de raíz popular. No es sólo una obra acerca de los negros, si no una ópera patética, que

narra la historia de dos amantes donde el marco social sirve de pretexto para otorgar un crescendo humano intimista a una anécdota, y juegan papel importante las relaciones inhumanas de los dueños del poder sobre los negros. Logra Gershwin que el jazz se incorpore a una estructura muy compleja de ópera sinfónica; de ahí que grandes temas como "Summertime" (la canción más cantada e interpretada de los Estados Unidos) y en otras como "Bess, o where my Bess" o "You are my woman now" se puedan apreciar independientemente del problema histórico de los negros, y trasciendan como material estético universal, sin que por ello se le reste su relevancia histórica.

En *Un americano en París*, Gershwin evoca el deslumbramiento de un norteamericano en la capital francesa, la visita a sus lugares más célebres. Se nota aquí una habilidad orquestal según los procedimientos del poema sinfónico, con inclusión de los sonidos cotidianos de la metrópoli y un paneo por Hollywood, que hacen de ésta una obra ligera, encantadora en su superficialidad. Este musical, dirigido por el célebre Toscanini, tuvo un éxito extraordinario.

Por su parte, el *Concierto en Fa para piano y orquesta* parece traducir la alegría de los instintos. Crea un clima cosmopolita para un contenido evocativo, en las formas preconcebidas del sinfonismo europeo denominado *concertante*, con sus respectivos movimientos: Allegro, Adagio y Andante con motto. Los logros aquí son menores, quizá, menos atrevidos, con ecos de Maurice Ravel y el impresionismo, pero siguen manteniendo el acento de Nueva York. Es muy conocida la anécdota de cuando Gershwin decide perfeccionar sus estudios musicales recibiendo clases de Igor Stravinski y de Maurice Ravel. Acude a ellos. Estando frente a Stravinski, éste le pregunta: "¿Cuánto dinero ganó el año pasado?" George contestó: "200.000 dólares". Y Stravinski repuso: "Entonces yo debería recibir clases de usted". Mientras Ravel, ante la misma intención de Gershwin de tomar clases de él, le contestó: "Usted perdería gran parte de su espontaneidad melódica para componer en un mal estilo raveliano. ¿Para qué ser un Ravel de segunda cuando puede ser un Gershwin de primera?"

Mas profusa aún es la producción de Gershwin para obras escénicas, más de cincuenta, y cada una de ellas con numerosas canciones. Si nos ponemos a enumerarlas, creo que alcanzarían la suma de quinientas, todas con letra de su hermano Ira.

EL NACIMIENTO LITERARIO DE UNA ÓPERA

Volviendo a *Porgy and Bess,* hacemos énfasis en ella debido a las transformaciones que experimenta desde que fue inspirada en la novela *Porgy* (1925), del escritor Dubose Heyward, nacido en Charleston, Carolina del Sur, en 1885. Fue agente y asegurador de bienes raíces en una Compañía de Charleston; amasó cierta fortuna y se hizo independiente. Él y su esposa Dorothy —escritora, y actriz de talento— realizaron escrutinios sobre la población negra de su ciudad; participaron como cantantes amateurs tradicionales, donde convivían por igual negros y blancos en una sociedad abierta. Dubose trabajó en una Academia Militar y luego se dedicó a la literatura, tomando personajes de Charleston para su novela, centrada en la vida de un hombre negro, viejo y discapacitado, un mendigo que andaba por las calles de Charleston acompañado de una cabra. Vive en un cuarto destartalado y de vez en cuando juega a los dados o las cartas para probar fortuna, y gana. Comparte vida con hombres y mujeres de humilde condición. María, dueña de una cantina; Serena, esposa de Robbins, hombre negro y jugador como Porgy, asesinado luego por Crown, estafador amante de Bess. Ella es una mujer valiente y auténtica, enredada a ratos con traficantes de drogas y consumidora ocasional. Todos ellos son habitantes de Catfish Row, barrio del viejo Charleston. Es notable el conocimiento de Heyward acerca de la vida de los negros. Posee una aguda sensibilidad y un poder descriptivo admirable. Sabe dibujar muy bien sus personajes, los pone a hablar en su dialecto, con su *slang* original con gran naturalidad. Describe sentimientos y estados de ánimo de los personajes, y posee una extraordinaria fuerza para describir el paisaje, la naturaleza y la población de su ciudad natal que, como tantas otras del sur de los Estados Unidos, tenían al cultivo del algodón y a su tráfico en los muelles y puertos como

principales fuentes de trabajo y economía. En *Porgy* se refleja esta vida, la de los muelles algodoneros, estibadores y cargadores, que por la noche distraen su miseria al calor de los juegos, las apuestas, los dados, la droga y el alcohol, pero también a través de sus cánticos espirituales, tristes o alegres. En este sentido, Heyward atrapa muy bien todos estos detalles con una prosa ágil y vigorosa despojada de elementos melodramáticos; más bien tiende a ser dura, cruda, refleja el color local y el conocimiento de la condición social de los personajes, su peculiar humor y su filosofía basada en el saber popular. El escritor no se deja llevar por el patetismo; involucra desde el comienzo el móvil de un crimen —el asesinato de Robbins por parte de Crown en una sala de juegos— y ubica a Porgy como testigo de este crimen, a quien las autoridades policiales acudirán para encontrar pistas contra Crown. Bess —que había sido amante de Crown— no mantiene con Porgy un idilio o un romance apasionado, aunque Porgy se haya enamorado de ella; Bess sólo siente simpatía hacia él. Fue acusada de consumir cocaína, interrogada en la policía y hecha presa unos días; es puesta en libertad; Porgy la protege por todos los medios, pero nunca llegan a consumar una relación. Ella es una mujer arriesgada y aventurera que termina marchándose de Charleston, y dejando solo a Porgy.

Hay una descripción de una tormenta hacia el final de la novela sencillamente magistral; así como casi todas las descripciones del paisaje a diferentes horas del día, y de los estados de ánimo: la tristeza, la vejez, la soledad y lo duro de la vida parecen ser aquí los temas centrales; también están el trabajo, la justicia divina y la fuerza de la raza como motivos importantes.

Veamos sólo un párrafo de esta novela, a objeto de ilustrar lo que digo:

> "Octubre bajó desde el norte, vigorizante, claro como la escarcha. Le sirvió de heraldo una brisa que corriendo como loca sobre la bahía rebotó en el patio haciendo bailar la ropa de las sogas como el empavesado de un buque. La ciudad aletargada y los pantanos estancados recibieron una inyección de vida, y su risa se elevó hacia el cielo alto, terso, azul.

Hacia la entrada del puerto se alzó una débil pluma de humo que se fue ennegreciendo, hasta divisarse por debajo de ella el casco herrumbroso de un carguero que venía del Atlántico y hendía ya con su nariz roma las aguas de la bahía. El verano había pasado, pronto comenzaría a llegar el algodón."

Oigamos esta otra que describe un momento del huracán que azotó a Charleston:

"De pronto una ola inmensa se alzó sobre la espalda de las que, rotas, retrocedían. Ni Porgy ni Bess podían ver su cresta, porque se elevaba como una torre, perdiéndose en la atmósfera baja. Amarilla, resbaladiza, con el frente perpendicular ligeramente cóncavo, latigueó a través de la calle, aplastándose contra las sólidas paredes de Catfish Row. La oyeron rugir por el callejón como una flecha, y morir, siseante, sobre el patio (…) Bess tomó en seguida las riendas de la situación Rodeó con un brazo a Porgy y lo empujo hacia la puerta. Descorrió el cerrojo, y los endebles paneles se abrieron bruscamente hacia adentro. El patio estaba casi totalmente a oscuras una tras otra las olas se desplomaban por el callejón, machacando contra las paredes. La noche estaba llena de figuras que se movían, de gritos, de miedo; mientras, desde la alta tiniebla, el viento se lanzaba salvajemente hacia abajo. Con un violento empujó, Bess lanzó a Porgy hacia una escalera que providencialmente nacía cerca de su cuarto, y, dejándolo que subiera solo, volvió corriendo y reapareció cargada de trastos.
(…)
Era aquella la desintegración última de una civilización; por encima de ella, como para acelerar el final del último capítulo, se cernía la tremenda ira de Dios sobre lo blanco y lo negro."

DuBose Heyward y su esposa Dorothy adaptaron años después esta novela a una obra de teatro, *Porgy and Bess* (1927), que tuvo enorme éxito en su momento; tanto, que conmovió a George e Ira Gershwin, quienes se dieron a la tarea de adaptarla a una ópera musical. No olvidemos que Heyward también era poeta: publicó en 1922 su libro de poemas de corte romántico *Carolina*

chansons, y en 1924 *Jasbo Brown and other poems*. Dentro de su celebrada obra teatral incluye varios poemas-canciones en los cuales se inspiró precisamente Ira Gershwin para escribir las letras de las canciones que escuchamos en *Porgy and Bess*. Pongamos el caso de la afamada "Summertime", presente en los parlamentos que escribió Heyward para la adaptación teatral de su propia novela, y que Ira Gershwin arregló en forma de canción para la música de su hermano George; la pieza —ya lo dijimos—es la más versionada e interpretada de la música popular norteamericana de todos los tiempos.

Heyward continuó escribiendo novelas basadas en el mundo de Catfish Road, como una titulada *Mamba's daughters* (1929), también adaptada luego a teatro por el y su esposa Dorothy, y una novela corta titulada *Star spangled virgin*, ambientada en las Islas Vírgenes, donde aborda los problemas económico-sociales de una comunidad de agricultores que va a la crisis, debido a programas económicos impuestos por los esquemas capitalistas de mercado. Heyward no abandonó nunca su vocación de investigar los problemas sociales y raciales de su tierra natal.

LA TRANSFIGURACIÓN NOVELA-TEATRO-ÓPERA

Las diferencias entre la novela *Porgy* y la obra teatral *Porgy and Bess* son notables. La adaptación teatral de la obra tiene poco que ver con la historia narrada en la novela que, como dije, mantiene una sobriedad y una distancia narrativas que le permiten al autor el uso de una técnica literaria desarrollada. En cambio, la obra teatral tiende al melodrama, a la típica historia de una pareja de color que ve irrealizable su sueño de estar juntos, elemento que atrae a más público por su efectismo. DuBose y su esposa fueron muy hábiles para procurarse una efectiva publicidad, la cual permitió que su novela se convirtiera en un *best-seller* y la obra teatral en un éxito de taquilla. Aún más, cuando George Gershwin llama a Heyward para comprar los derechos de la obra teatral y adaptarla al formato de ópera sinfónica (bajo el concepto de una ópera italiana donde los actores cantan arias) los

beneficios de ambos fueron cuantiosos. Heyward tuvo una vida un poco más larga que Gershwin (murió a los 55 años y George a los 39) y pudo disfrutar del reconocimiento social y económico de sus logros teatrales y novelísticos, mientras que Gershwin con su corta edad no pudo asistir al completo reconocimiento de su fecunda labor. No así su hermano Ira, quien murió a una avanzada edad en Nueva York y pudo constatar la trascendencia del trabajo de su hermano. Dejemos que sea el propio Gershwin quien nos diga cómo se alternaron el trabajo de escritura de las letras: "En cuanto a las letras, me parece que Heyward y mi hermano Ira han conseguido una adecuada sincronización de dos modalidades anímicas diversas: Heyward a cargo del material autóctono e Ira en los temas algo más sofisticados (…) Para muestra, esa oración en la escena de la tormenta, escrita por Heyward; y como contrapartida, el tema que Ira compuso para "Buscavidas" en la escena de la excursión campestre. O bien la canción de cuna compuesta por Heyward al inicio de la ópera; y nuevamente Ira al servicio de "Buscavidas" en el último acto, con el tema "Hay un barco que sale pronto para Nueva York" .Todo ello configura, según creo, un diálogo que emerge naturalmente de la gente de color. Y redunda en una pieza de música popular. Merced a lo cual *Porgy and Bess* se convierte en una ópera popular; una ópera concebida para el teatro, con un componente dramático y humorístico, canciones y danzas."

Hay muchas versiones de *Porgy and Bess* en el jazz del siglo XX, casi todas muy buenas. De las vocales me quedo con la clásica de Ella Fitzgerald y Louis Armstrong, aunque hay muy buenas y poderosas interpretaciones vocales de sus canciones debidas a Billie Holiday, Fred Astaire, Sarah Vaughan, Cleo Laine, Dinah Washington y Diana Krall, y pianísticas debidas a Bill Evans, Dave Grusin, Chet Baker, Dave Brubeck, Oscar Peterson, Erroll Garner, Bud Powell, Thelonius Monk, Herbie Hancock y una estela de músicos brillantes, tanto del saxofón —como Charlie Parker, John Coltrane, Johnny Hodges o Wayne Shorter— y trompetistas de la talla de Miles Davis, Chet Baker, Dizzy Gillespie, Shorty Rogers o Wynton Marsalis, que tuvieron y tienen el

repertorio de Gershwin como un reto para su permanente improvisación creadora.

GERSHWIN AD INFINITUM

Cuando escucho los temas de Gershwin interpretados por cualquiera de estos músicos, me sumerjo en una atmósfera romántica y retomo el hilo desde mis catorce años de edad en mi adolescencia, cuando oí a Armstrong tocando blues con su trompeta y a Ella Fitzgerald con su voz prodigiosa, y luego los oigo a ambos: a él, haciendo el rol de Porgy y a ella el de Bess, y me lleno de una ternura entusiasta. Ellos son dos magníficos intérpretes del alma americana de inicios del siglo XX, con las raíces bien hundidas en la tierra de los negros americanos del sur que tanto sufrieron y amaron la vida, y de la cual son iconos fundadores Bessie Smith, Ma Rayney, Charlie Christian, Buddy Bolden (ficcioné su vida en una novela corta, *Hombre mirando al sur,* 2014), Al Jonson —el primero en cantar un tema de Gershwin— y tantos otros músicos de la cuna del jazz, Nueva Orleans, y de Carolina del Sur o cualquier etnia o país que hayan podido interpretar de modo sensible el alma de la gente de color. Yo también me pregunto con frecuencia por qué me conmueven tanto estos sonidos; lo hago quizá de modo intuitivo, me conecto con ellos desde mi condición de hispanoamericano mestizo, identificado con la lucha de indígenas y afroamericanos por conquistar un lugar determinante en la sensibilidad y la cultura de Occidente. [2016)

La música en *Visión de venezuela,* de Alejo Carpentier

I

Todos sabemos que Alejo Carpentier es uno de los primeros escritores cubanos del siglo XX, que su obra narrativa y ensayística es una de las más significativas de la América Latina. Si algo caracteriza a esta obra desde una primera mirada es la amplitud de sus intereses y una curiosidad insaciable hacia una variedad enorme de temas y asuntos. Una segunda mirada permite comprobar que esa curiosidad va adquiriendo, lentamente, los rasgos de una lucidez en la visión y una serenidad en la expresión. Cuando se leen algunas de sus novelas advertimos que su lenguaje parece tener visos del neoclasicismo europeo, por un lado, de esa expresión castiza de la lengua castellana en la que se desliza un elegante manierismo surgido del espíritu barroco, atemperado al paisaje de lo americano. Cuando digo *paisaje* digo también paisaje humano y paisaje verbal o lingüístico. En este lenguaje resuena de modo permanente el ritmo y la música del mejor castellano, pero también el aire de un espíritu nuevo, de una respiración innovadora a través de la cual Carpentier supo labrar el conjunto de sus novelas, desde *Écue-Yamba Ó* (1933) hasta *El arpa y la sombra* (1979). Si bien es verdad que entre ellas hay diferencias de técnica notables, también es cierto que su lenguaje literario ha adquirido un sello, una seña particular caracterizada por su riqueza cromática y su sensualidad musical, la sinuosidad de un estilo que puede hacernos viajar a cualquier mundo a través de una prosa cálida, gozosa de sí misma. Ese regusto verbal característico de su prosa de ficción, tan cubano, tan penetrado de elementos caribeños del trópico, no proviene de una educación sistemática sino de un *tete a tete* con lecturas diversas, al contacto permanente con la música, el teatro, la danza y el cine, conciertos en vivo, representaciones, veladas, exposiciones

y puestas en escena de numerosas obras, tanto en Cuba, Francia como en Venezuela, presentes en su etapa de formación.

Carpentier tiene una formación de periodista autodidacta y no es, como muchos piensan, esencialmente un erudito. Cursa su bachillerato en colegios privados de La Habana. Llega a Paris en 1928 presentado nada menos que por Robert Desnos e ingresa en el movimiento surrealista. Allí toma contacto con los poetas Eluard, Breton, Aragon, Tzara, Sadoul, Peret y demás músicos y pintores de ese movimiento; colabora en la revista la *Revolution surrealiste*, en una etapa que va a ser decisiva para su educación estética y donde, entre otras cosas, el escritor se propone romper con ciertos moldes europeos y empezar a percibir su realidad circundante, histórica o social. En esta época escribe dos novelas de asunto cubano y varios artículos que nunca verán la edición, debido su exigencia autocrítica.

Cuando llega a Caracas en 1945 cuenta con 35 años. Durante los catorce años que permaneció en Venezuela, mientras labora en agencias publicitarias para ganarse la vida, también escribe columnas literarias en periódicos de Caracas (principalmente en "El Nacional"), participa activamente de la vida cultural de la capital venezolana y viaja por todo el país, apreciando los distintos matices en las costumbres, el folklore, el arte popular y tradicional, y ello lo entusiasma a tal extremo que no deja nunca de admirarse ante la capacidad creadora del pueblo venezolano que, tanto en el ámbito de las expresiones llamadas cultas como en las populares, el cubano sabe hallar peculiaridades, visos y facetas ante las cuales se asombra.

El producto de esta admiración está vertido en las crónicas y artículos que publicó en Caracas bajo el nombre de "Letra y Solfa", aludiendo en su título a la expresión literaria y a la musical. Claro está, en estos escritos no sólo se hallan referidas obras venezolanas; pero su punto de vista sobre obras de otros países también contiene un valor que debe tomarse en cuenta, pues se trata de la mirada de un americano al legado cultural de otros continentes.

En la edición especial que Monte Ávila Editores Latinoamericana ha realizado con el título *Visión de Venezuela* (2015)15

de los escritos que Alejo Carpentier escribió durante su estadía en Venezuela, se encuentran por supuesto muchos de los de "Letra y Solfa", y éstos abarcan la mayor parte del volumen. Están fechados desde 1951 hasta 1959 y en ellos se han seleccionado los motivos donde se alude específicamente a lo venezolano, ya sea ésta referencia de carácter cultural, geográfico, histórico o antropológico. En la sección titulada "Otras colaboraciones" se incluyen cinco trabajos referidos al tema musical venezolano, y finalmente en la parte titulada "Visión de América" los tópicos abordados tienen que ver casi todos con la geografía del Estado Bolívar (Gran Sabana, Salto Ángel, el Roraima, El Dorado, el río Orinoco) y uno sobre el páramo andino. Es imposible, por supuesto, referirse a la totalidad de los artículos; sólo cabe señalar rasgos generales o aspectos curiosos de éstos.

Por la diestra manera con que Carpentier se mueve dentro del territorio musical, habremos de afirmar que ello se debe a que desde su infancia ésta fue una de sus motivaciones principales. Nacido en La Habana en 1904, —hijo de un padre francés y una madre rusa— con apenas siete años de edad el niño Alejo está tocando al piano los valses de Chopin; mientras hace sus estudios primarios, su padre le da a leer literatura francesa y le induce a estudiar la teoría musical. Intenta seguir la carrera de arquitectura, pero sus padres se separan y él se ve urgido de buscar trabajo; ahí mismo en 1922 comienza a escribir en periódicos habaneros y en la revista *Carteles*. A partir de allí su ejercicio en el periodismo se hace constante, colaborando en periódicos de la época como "El Universal", "El Heraldo" y "El País". En "El Heraldo" es justamente donde empieza a escribir crónicas sobre "Espectáculos y Conciertos"; en esos años también se inician sus diferencias contra el dictador Gerardo Machado, junto al llamado "Grupo Minorista", y es encarcelado por haber firmado su Manifiesto. En 1927, estando en la cárcel, inicia la escritura de su primera novela *Écue yamba Ó*; en años siguientes, establecido en París, desde 1928 como ya dijimos comienza a escribir poemas, páginas sinfónicas, obras y libretos musicales en colaboración con poetas y músicos franceses, y ensayos panorámicos sobre la novela en América Latina. De

ahí en adelante sus colaboraciones sobre música y literatura se harían constantes.

La actividad musical es por entonces central en su espectro de intereses, lo cual explica su autoridad en la materia, justamente luego de la caída de Machado en 1932. Carpentier regresa a Cuba en 1939 y pronuncia numerosas conferencias sobre música. En 1944 publica su monumental ensayo *La música en Cuba* en el Fondo de Cultura Económica de México. No es pues de extrañar que sus colaboraciones sobre música se continúen en Venezuela de manera tan intensa, reunidas ahora a manera de homenaje a nuestro país en el libro que ha publicado Monte Ávila Editores. Estos trabajos van desde los aguinaldos y parrandas venezolanos; Reinaldo Hahn, (el célebre músico venezolano amigo de Marcel Proust), el orfeón Lamas; la música colonial venezolana; los festivales musicales de Caracas (a los que llegó a comparar a los de Salzburgo llamándolos "meridianos musicales de América"); los conservatorios musicales; la edición musical; la pianista Teresa Carreño; la pianista Judith Jaimes; el cuatrista Freddy Reyna; la música de José Ángel Lamas, el arpa venezolana, las pruebas de acústica, el músico mexicano Carlos Chávez, las corales criollas, el compositor español Manuel de Falla, los músicos mexicanos, el director musical Jascha Horenstein, los cantos de trabajo del pueblo venezolano (recogidos en libro por el compositor y musicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera); los músicos Pierre Boulez y René Leibowitz; el crítico musical Howard Taubman; la revista Buenos Aires Musical; José Antonio Calcaño y su libro *La ciudad y su música*; Tony de Blois Carreño, un nieto de Teresa Carreño fallecido en un accidente de aviación, quien fue amigo personal de Alejo Carpentier y sobre quien vale la pena detenerse un poco.

Tony Blois Carreño fue un hombre de una inteligencia y sensibilidad enormes, un ser intenso pleno de exigencias intelectuales y un perfeccionismo tal, que éste inhibió se pudiera dedicar por entero al trabajo musical, debido quizá al síndrome de tener como abuela a la mejor pianista del mundo. Citaremos *in extenso* un párrafo, debido al valor documental que posee para comprender mejor la obra de Carpentier:

> “Me queda el doloroso recuerdo del amigo con quien emprendí, cierto día, la jornada del Orinoco que me llevó a escribir *Los pasos perdidos*. Juntos conocimos al griego que aparece en mi novela; junto conocimos la triple incisión que marca la entrada del camino secreto del caño de la Guacharaca…Y si mi personaje central resultó músico (en vez de ser fotógrafo, como correspondía a mi esquema primero) mucho se debe esto a la presencia de Tony de Blois Carreño a bordo de las curiaras que nos llevaban a través de las selvas anegadas(…) Si su corta existencia no alcanzó al tiempo necesario para forjar una obra, nos deja al menos el recuerdo de un artista —de un auténtico artista— por su sensibilidad, la altura de sus conversaciones, sus lecturas, su manera de concebir la vida.”

Elijo un párrafo de *Los pasos perdidos* donde se alude a la música y al referido griego que conoció junto a Tony de Blois Carreño. Dice:

> “Estoy trabajando sobre el texto de Shelley, aligerando ciertos pasajes, para darle un cabal carácter de cantata. Algo he quitado al largo lamento de *rometeo* que tan magníficamente inicia el poema, y me ocupo ahora de encuadrar la escena de las Voces —que tiene algunas estrofas irregulares— y el dialogo del Titán con la Tierra. Esta tarea, desde luego, es mero intento de burlar mi impaciencia, sacándome a ratos de la sola idea, del único fin, que me tiene inmovilizado, desde hace tres semanas, en Puerto Anunciación. Dicen que está a punto de regresar del Río Negro un baquiano conocedor del paso que me interesa, o en todo caso de otros caminos de agua igualmente útiles para ponerme en el rumbo final.”

Entre los rasgos generales puedo señalar en *Los pasos perdidos* se encuentran el intenso ritmo de la prosa, encabalgado e intenso sobre cada frase y cada cláusula; las palabras parecen sacar chispas entre ellas, se disparan en acordes frenéticos; la prosa fluye al ritmo del cauce del río, se empapa de la feracidad del entorno, de sus aromas y colores, atrapa los murmullos y todo ello

se imbrica en la acción de los personajes; éstos parecen dominados por el *fatum* de la selva que arropa, embriaga, el indagar se produce bajo la vigilancia tutelar de dioses oscuros, por deidades ocultas tras las apretadas frondas. Si en nuestro Rómulo Gallegos el dios negativo de *Canaima* —su insuperable novela— hace naufragar en la selva los sueños y las voluntades de los personajes, en Carpentier ocurre algo similar, pero de otra manera: sin hacer tipificaciones ni caer en los esquematismos en que incurrieron muchos de sus antecesores en el momento de abordar los personajes presuntamente "típicos" de América. *Los pasos perdidos* se mantiene en esa tradición pero se vale de otros procedimientos: el monólogo, el flujo de la conciencia, las yuxtaposiciones temporales, los diálogos incorporados al texto central, la movilidad espacial y la estructuración musical de tantos fragmentos; en fin, la utilización de tanto arsenal técnico abierto merced a las posibilidades que la vanguardia europea aportó con su voluntad de transgredir realismos y naturalismos ya cansados. No hace falta acudir a los conceptos de lo *real maravilloso* o de *realismo mágico*, tan fustigados por la crítica de los años 60 y 70 del siglo XX —incluidos los del propio Carpentier— para cerciorarse de los aportes innovadores que, más allá de las tendencias realistas, iban a ser asimilados a la novela de América Latina precisamente a partir de los hallazgos del mismo Carpentier o de narradores como Juan Rulfo, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes, cada uno en su respectivo país y tradición.

Ahora pasemos a otro motivo. Quisiera detenerme un poco en la obra de José Antonio Calcaño comentada por Carpentier y citada antes, *La ciudad y su música,* que en su momento también fue saludada por escritores nuestros como Fernando Paz Castillo, Ramón Díaz Sánchez o Juan Liscano, apreciando en ésta una de las más singulares de nuestra musicología, por la amenidad, frescura y documentación que presenta. Paz Castillo nos dice que "es la más viva y variada interpretación de la intensidad caraqueña desde los tiempos lejanos de la Colonia hasta nuestros días"; mientras el novelista Díaz Sánchez opina que "es una obra destinada a ocupar puesto de vanguardia en la historiografía nacional

por su abundante y escrupulosa información y por la gracia con la que ha sido escrita". Por su parte Juan Liscano apunta que: "*La ciudad y su música* (1958), del compositor y musicólogo José Antonio Calcaño, obra donde éste reconstruye la existencia de la ciudad de Caracas a través de su desarrollo musical. Datos mayores y menores, detalles, anécdotas, retratos, de compositores, la evocación de los músicos a quienes tocó vivir los últimos años de la dominación española y las luchas por la Independencia, conceden a esta obra un valor literario de crónica viva que nos hace olvidar, por momentos, la impresionante base documental que la apoya." Acabo de adquirir una edición actualizada de esta obra publicada por la Universidad Central de Venezuela y compruebo que se trata, en efecto, de una verdadera joya16, poblada de fotos, facsímiles, trozos de partituras, programas de mano de la época, una obra irrepetible.

También vale la pena precisar unas líneas del texto que dedica Carpentier a Reynaldo Hahn ("Un venezolano amigo de Proust", págs. 9-10), donde podemos leer:

"Hacia el año 1930, cuando tuve oportunidad de verlo algunas veces en cierta residencia de Neuilly, que había sido la casa de Benjamin Franklin en los días de su embajada cerca de Luis XVI, era Reinaldo Hahn sacado del ámbito de los Guermantes de Marcel Proust, y es evidente que el genial novelista tomó algunos rasgos del venezolano para crear su personaje de Vinteuil, el compositor. Por lo demás, el autor de *El mercader de Venecia* no había olvidado el castellano, y lo hablaba con marcado acento criollo. A veces decía, con un suspiro: "Debo decidirme algún día a hacer un viaje a Caracas".

De todos los trabajos sobre música en *Visión de Venezuela* los más extensos y acuciosos son los dedicados a la obra del caraqueño Juan Vicente Lecuna ("Reflexiones en torno a la obra de Juan Vicente Lecuna", "Los problemas del compositor latinoamericano" y "De la obra de Juan Vicente Lecuna"), de quien dice, entre otras cosas, que:

"No hay obra más ajena al dolor, a la sombra, al patetismo, que la de Juan Vicente Lecuna. En esto se muestra buen hijo de un continente que siempre halló, hasta ahora, sus expresiones más

logradas en obras situadas al margen de las grandes tempestades románticas. Cuando el latinoamericano engola la voz, pierde la línea. Y la línea, en el sentido de la línea, la presencia de la línea — melódicamente hablando— resultan inseparables de las creaciones musicales de nuestro mundo nuevo — desde las que derivan del romance, hasta las que se tiñeron de indio y de negro, para mayor enriquecimiento de nuestros acentos y giros nacionales." ("De la obra de Juan Vicente Lecuna," pág. 413)

Hasta una curiosidad desliza Carpentier en su artículo "Miranda en el ámbito de Haydn", acerca de un encuentro del prócer caraqueño con el célebre músico europeo, donde leemos un extracto hecho por Carpentier de una crónica de Miranda donde éste anota:

"La representación fría. La orquesta: 24 instrumentos. Haydn tocaba el clave…Al día siguiente temprano, vino Haydn y fuimos en coche que me envió el Príncipe, a ver el jardín que es espacioso y muy bueno, el templo de Diana, el de Apolo, la ermita, y sobre todo la casita que llaman "Bagatela". Hablé mucho de música con Haydn, y convino conmigo en el mérito que tiene Bocherini..." (pág. 415).

II

En lo concerniente a "Letra", —es decir a la literatura— habrá que decir que las alusiones de Carpentier no están precisamente referidas a obras literarias. Trata sobre todo de la observación de fenómenos, no de figuras de la literatura. Son más los trabajos escritos sobre obras teatrales ya escenificadas, apuntes o escorzos, que reseñas puntuales sobre libros de poesía, cuento, novela o ensayo. Nada de eso. Se aproxima más a artistas plásticos (Armando Reverón, Wifredo Lam, Calder, Marcel Duchamp, Antonio Pevsner) que a letras. Apenas nos refiere al principio una crónica sobre el recitador Luis Carbonell, quien lee o declama admirablemente la poesía de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Manuel Rodríguez Cárdenas (poeta venezolano oriundo de San Felipe, nuestro terruño del estado Yaracuy, muy amigo nuestro,

autor del memorable poemario *Tambor, poemas para zambos y mulatos*) y otros poetas de la otrora llamada negritud. No está presente en este volumen tanto la letra como el gesto teatral o el pictórico; nunca el examen de una obra literaria determinada. Fenómeno algo extraño, pues sabemos que Carpentier fue amigo de Arturo Uslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Antonia Palacios, Miguel Otero Silva, Antonio Arráiz, Andrés Eloy Blanco, José Ramón Medina, entre otros, y que conoció personalmente a numerosos escritores de su momento; pero en rigor habría que decir que las alusiones a obras literarias son mínimas. No así las hechas a un artista venezolano como Armando Reverón, a un fotógrafo nuestro como (Ricardo Razetti) o a una colección de petroglifos venezolanos hallados en distintas partes del país y organizados por Saúl Badilla con el nombre de *Pictografías venezolanas*, exhibidos en 1956 en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

En tercer lugar, estará la conocida pasión de Carpentier por la región de Guayana, como ya anotamos, abordada mediante crónicas publicadas primero en el diario "El Nacional" de Caracas en 1947; luego en la revista "Carteles" de La Habana en 1948, posteriormente recogidas en un volumen intitulado *Visión de América.* Esa fascinación por la geografía y el paisaje de la Gran Sabana, el Roraima, el río Orinoco y Ciudad Bolívar hicieron que Carpentier escribiera inspirado en éstos su primera gran novela *Los pasos perdidos* (1953), como ya anotamos, y a mi entender la mejor novela suya. En Venezuela también escribió su anterior novela *El reino de este mundo* (1949) y los relatos de *Los fugitivos, Guerra del tiempo* (1958) y *El acoso* (1956). Por cierto, éste último relato (o novela corta, si se prefiere verlo así) está armado sobre la base de una audición de un personaje presto a escuchar en un teatro la *Sinfonía Heroica* de Beethoven, y en los 46 minutos que dura la obra, presenciamos el creciente acoso del personaje por su propios recuerdos y carencias, donde la música sirve como una suerte de telón de fondo, de escenario del miedo.

Volviendo a *Los pasos perdidos,* advertimos pronto que la novela no es un producto meramente intelectual, de pura voluntad formalista. Antes de escribirla, Carpentier estuvo veinte días haciendo "trabajo de campo", navegando por el río Orinoco en la

cubierta de una lancha, haciendo escalas en pequeñas poblaciones como Puerto Ayacucho, San Carlos de Río Negro y el Alto Orinoco, donde conoce a numerosos pobladores. Allí pudo comprobar, entre otras cosas, la convivencia en esa zona de varios mundos y varias edades, desde el período cuaternario hasta el siglo XX, y al trasladarla a su fulgurante lenguaje convierte a *Los pasos perdidos* en la gran novela escrita por un cubano sobre Venezuela, por excelencia.

También habría que hacer referencia a *La consagración de la primavera* (1978) donde se alude a Caracas durante los años 50 del siglo XX, especialmente durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, cuando Carpentier habita en la ciudad y es testigo de excepción de una de las épocas más difíciles, pero también más apasionantes de la historia venezolana. El título de la novela, tomado expresamente del famoso ballet de Igor Stravinski, intenta crear una analogía entre esta obra musical, compuesta en Paris para la Compañía de Diágilev con coreografía de Nijinski. La bailarina rusa Vera, protagonista de la novela, huye de su país a raíz de los acontecimientos de la Revolución rusa en 1917; ésta es amante de Enrique, bohemio proveniente de una familia adinerada cubana que se exilia en Paris, y ambos experimentan luego, tanto en la Guerra Civil Española como posteriormente en la Revolución Cubana, un constante sentimiento de exaltación; así, la *consagración* pudiera verse, en este caso, también como una versión del ideal de la Revolución, lo cual imprime a esta obra un carácter fuertemente musical en su trasfondo estético, para acoger en ella al material literario. Vera, la danzarina protagonista, comprende en un momento dado que no puede seguir huyendo de las revoluciones en América. Veamos cómo percibe Caracas Enrique, protagonista de la novela, al comienzo de su *Interludio*, mientras recibe cartas de Vera:

"…seguía los acontecimientos con un creciente interés, mientras trataba de entender esta rara ciudad de Santiago de León de Caracas, que tenía la virtud de trastocar todas mis nociones, haciéndoseme, de día en día, más rara, desconcertante,, excesiva, teratológica,, y hasta repelente, a veces, aunque enigmática, contrastada, misteriosa, difícil de penetrar y tremendamente atractiva

a pesar de la anarquía de sus voliciones, porque en ella se asistía, de seguro, a la gestación de algo —de algo específicamente latinoamericano, sólo concebible en una ciudad cuya existencia cotidiana era siempre renovado *happening*.

Más adelante, en un extenso aparte del mismo *Interludio*, Enrique el arquitecto (sin duda el *alter ego* literario del arquitecto frustrado que fue el propio Carpentier) nos habla sobre la destrucción de Caracas:

Los contratistas, inversionistas, compradores, vendedores, negociantes, especuladores, banqueros, arquitectos, ingenieros, maestros de obra, estaban poseídos por una furia de destruir para volver a construir, que iba acabando con todo lo que de abolengo y con alguna gracia conservaba la cuatricentenaria urbe (…) Y después se levantaban rascacielos,, se ponían casquetes de cemento a las montañas circundantes, se inauguraban autopistas que ya se revelaban insuficientes al día siguiente de su estreno, obligando a los ingenieros — convencidos de la falsedad de cálculos que siempre quedaban por debajo del ritmo de la importación de vehículos—a inventar nuevas vías y obras canalizadoras y repartidoras del tránsito, que se llamaban pulpos, "arañas", "ciempiés", en un ámbito de ficción donde muchos árboles centenarios — centenarios caobos— habían sido sustituidos por falsos árboles de cemento (…) arquitecto aterrado de lo que hacían mis semejantes en oficio mostrándome los excesos a que podía conducir un desaforado y anárquico afán de construir, solía refugiarme en lo añoso y tradicional, buscando lo que aún subsistía de la ciudad antigua…"

Otra de las obras donde se muestra de cuerpo entero el Carpentier músico es *Concierto barroco* (1974) una breve novela donde se origina una fiesta protagonizada por los más célebres músicos barrocos del Renacimiento europeo, en contrapunto con músicos americanos. Motivo y tratamiento, lenguaje y tema se avienen en este libro como anillo al dedo para rendir un tributo a la música. Carpentier logra aquí una verdadera efusión narrativa, un deleite sensorial cuando estos músicos pugnan, compiten, ejecutan sus instrumentos, conversan y dejan ver sus diferencias. Digamos que el novelista ha logrado aquí entretener al lector con

una mezcla de mundanidad y erudición, de anécdota y capacidad para el detalle. Se escuchan las notas fluyendo, los compases marcando. Vivaldi, Haendel, Scarlatti, un indiano y su criado negro, la Venecia de los carnavales y el Ospedale de la Pietá con su iglesia que más parecía un teatro. Y en medio de este concierto, el clímax, un Moctezuma extraído de Solís, poetizado por Giusti y puesto en ópera por un Vivaldi que salta por encima de los siglos al ritmo de músicas endiabladas. Oigamos:

"De la ciudad, aún sumida en sombras debajo las nubes grisáceas del lento amanecer, les venían distantes algarabías de cornetas y matracas, traídas o llevadas por la brisa. Seguía el jolgorio entre tabernas y tinglados cuyas luces empezaban a apagarse, sin que las máscaras trasnochadas pensaran en refrescar sus disfraces en la creciente claridad, iban perdiendo la gracia y el brillo. La barca, tras de largo y quieto bogar, se acercó a los cipreses de un cementerio. —"Aquí podrán desayunar tranquilos"… dijo el Barquero, parando en una orilla. Y a tierra fueron pasando capachos, cestas y botellas. Las lápidas eran como las mesas sin mantel de un vasto café desierto. Y el vino romañola, sumándose a los que ya venían bebidos, volvió a poner una festiva animación en las voces. El mexicano, sacado de su sopor, fue invitado nuevamente la historia de Moctezuma que Antonio, la víspera, había mal oído, ensordecido como lo estaba por el griterío de las máscaras. —"Magnífico para una ópera"— exclamaba el pelirrojo, cada vez más atento al narrador que, llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de veo en diálogo improvisados, acabando por posesionarse de los personajes- "—Magnífico para una ópera, no falta nada. Hay trabajo para los maquinistas. Papel de lucimiento para la soprano —la india esa, enamorada de un cristiano— que podríamos confiar a una de esas hermosas cantantes que… "Ya sabemos que esas no le faltan…" —dijo Jorge Federico—"Y hay —proseguía Antonio— ese personaje de emperador vencido, de soberano desdichado, que lleva su miseria con desgarradores acentos. Pienso en Los persas, pienso en Jerjes:

Soy yo, pues "oh dolor!
¡Oh mísero! Nacido

para ruinar mi raza
y la patria mía…"

III

Durante los años de estadía del gran escritor cubano en Venezuela también escribió para el diario capitalino "El Nacional" —entre los años 1951 y 1959— gran cantidad de artículos sobre cine, que han sido recogidos muchos de ellos en el volumen *El cine, décima musa* (2011)*,* y pese a no haber allí demasiadas referencias al incipiente cine venezolano, podemos percibir la especial perspectiva de Carpentier para observar las aportaciones e innovaciones que se producen en los filmes de esos años, los cuales vivían un especial esplendor como expresión de un arte que estaba jugando un notable papel en la sensibilidad del siglo XX. Impresiona constatar la enorme gama de filmes y directores comentados: Welles, Chaplin, Meliés, Murnau, Eisenstein, Vidor, René Clair, Buster Keaton, Mary Pickford, las series de antaño, Norman Mc Laren, Walt Disney, Lumiére, Fellini, Huston, las relaciones cine-literatura, Lionel Barrymore, Jean Giono, Dino de Laurentis, Vittorio De Sica, Greta Garbo, las músicas cinematográficas, las tramoyas de Cannes... Justamente en su artículo "Músicas cinematográficas" anota Carpentier:

> "Desde los inicios del cine se había sentido la necesidad de recurrir a las músicas para lograr que el "arte silente" fuese menos silencioso —ya que el cine, precisamente, estaba dotado de una dinámica propia, de un movimiento, que mal se avenían con la mudez total de los personajes. Ya que estos no hablaban, ya que en torno a ellos se derrumbaban casas sin el menor estrépito o caían rayos desconocedores del trueno, era menester que los oídos, distraídos por algo, no echaran demasiado de menos la presencia de voces y de ruidos. Por ello aparecieron, a comienzos del siglo, esos artistas especializados que eran los "pianistas de cine"—a cuya denominación se unían, preciso es reconocerlo, algunas intenciones peyorativas. El "pianista de cine" era el

> máximo espectador de la película. Situado al pie de la pantalla, en un ángulo particularmente desfavorable para enterarse de lo que ocurría, lograba adivinar, haciendo prodigios de intuición, que aquellas sombras evanescentes anunciaban un bosque, o que la heroína, puesto que tenía una cuerda atada al cuello, estaba destinada a morir en manos de feroces bandidos."

El cine, referido de modo mínimo en el libro *Visión de Venezuela*, está presente sólo en el artículo "El recuerdo de los hermanos Marx" (pág.201-202) donde el escritor cubano echa de menos el cine de estos geniales comediantes estadounidenses que habían llenado, con el arte de su *nonsense* inteligente, las pantallas del mundo. Carpentier asiste en Caracas, en1954, a la proyección de las comedias *Monkey business* y *Animal crackers* de los hermanos Marx, y expone porqué experimenta nostalgia ante las graciosas películas protagonizadas por el trío Groucho-Harpo-Chico. Después de resumir algunos de sus gags, hace una acotación final: *"Y ya que hablamos de los hermanos Marx... ¿sabían ustedes que uno de ellos vive apaciblemente, desde hace años, en la ciudad de Caracas?"* (2015]

Alejo Carpentier, *Visión de Venezuela,* Monte Ávila Editores Latinoamericana, Edición Especial, prólogo de Graziela Pogolotti, Coedición con la Fundación Alejo Carpentier y el Convenio Integral de Cooperación Cuba-Venezuela, Caracas, 2015.

Frédéric Chopin: homenaje al alma del piano

LA PANDILLA ROMÁNTICA

Cada día me apasionan más los artistas, escritores y músicos del romanticismo. Hay en ellos una propiedad anímica y existencial única, en el arte que llevan a cabo a través de la palabra, la música o la pintura, los románticos logran una elevación extraordinaria, difícil de hallar en escritores de otros movimientos. Acabo de repasar las páginas de un libro que leí hace décadas, *El alma romántica y el sueño*, de Albert Beguin, y me he reencontrado con una cantidad considerable de poetas alemanes y franceses que han marcado, creo, la naturaleza misma de la poesía occidental de manera definitiva. Beguin le sigue la pista a los escritores alemanes Johann Karl Passavant, Phillipp Moritz, Carl Gustav Carus, Gotthilf von Schubert, Paul Vitalis Troxler, Baader, Holderlin, Goethe, Jean Paul, Novalis, Ludwig Tieck, Ludwig Achin von Arnim, Clemens Brentano, E.T. Hoffmann, Eschendorf, Kleist y a Henrich Heine; y a los franceses Madame de Stael, Sénancour, Charles Nodier, Maurice de Guerin, Marcel Proust, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, André Breton y Paul Eluard. Beguin se vale de una prosa extraordinaria que coloca a cada uno de ellos en su justo lugar, definiendo sus rasgos dominantes no sólo literariamente, sino espiritual o anímicamente también, al punto de que es posible afirmar que se trata de uno de los grandes ensayos del siglo veinte o de cualquier tiempo. Es admirable cómo un hombre católico como Beguin supo mirar en el interior de cada poeta, sin ningún tipo de prejuicios religiosos ni hacer juicios morales.

Asimismo ocurre con los primeros escritores románticos, que fueron los poetas ingleses William Blake, Shelley, Byron, Coleridge, Wordsworth y Keats; o el novelista Walter Scott, mientras en Francia además de los ya citados tenemos a los novelistas Alejandro Dumas, Próspero Merimée, George Sand y otros. Sin dejar de lado al más grande romántico de España, Gustavo Adolfo Bécquer, quien erigió toda una lúcida espiritualidad poética desde el sueño. Todos cultivaron el Yo como forma de hallar una embriaguez absoluta en la nostalgia del pasado, buscando elevarse lo más posible, adentrarse en las profundidades anímicas. Creo que ha sido el movimiento que cambió la concepción del arte de manera profunda, con influencia en todo el mundo, sobre todo en Hispanoamérica, tanto al movimiento modernista cuya cabeza fue Rubén Darío, como a muchos otros poetas parnasianos y hasta los mismos surrealistas tienen algo de romántico, como lo demuestra Beguin en su libro.

UN POLACO MUY SINGULAR

El músico que para mí destila la pureza del romanticismo es Frédéric Chopin. Desde que le escuché siendo muy joven, su piano me cautivó al punto de insistirle a mi padre que deseaba oír más música suya y él entusiasmado conseguía las grabaciones que escuchamos en un viejo tocadiscos, y años después en un estéreo que reproducía muy bien los acordes del piano. Era algo sublime. Cada vez que oía un Valse, Sonata o Nocturno de este músico mi sensibilidad se aguzaba, viajaba en alas de la imaginación a paisajes inéditos, a zonas asombrosas donde mis sentidos mezclaban paisajes tormentosos a zonas delicadas, a geografías fantásticas donde aparecían mis sentimientos volcados, todo de una vez. Continué oyéndolo durante mi adolescencia y primera juventud, y aún hoy lo escucho con deleite a través de un piano que se identifica plenamente con quien lo interpreta, como si músico e instrumento fueran un solo ente expresando una poderosa intimidad, unos sentimientos hondos.

Vale la pena sacar a relucir aquí el tema del amor. Popularmente se identifica al romanticismo exclusivamente con este sentimiento, con el enamoramiento pasional. Y no es precisamente así. Lo romántico es algo mucho más complejo: una mezcla de sueño, de elevación ideal, de estado superior del espíritu, de liberación del Yo y de la subjetividad llevada al más alto escalafón, atravesando capas y capas de pensamientos e intuiciones, visiones que a su vez pueden ser revelaciones. Al adentrarse en los sueños y el inconsciente, al contemplar los astros en el cielo o al extasiarse ante la Naturaleza o el universo, el romántico recupera su espíritu y lo eleva a un estadio simbólico y cósmico. Ello fue lo que permitió a los grandes poetas y músicos románticos conseguir una expresión intimista, que puede asociarse a los sentimientos de la infancia o de la inocencia, pero también a los sentimientos oscuros y destructivos, contradictorios, y el arte romántico se aprecia en toda su magnífica paradoja sensible.

Me atrevería a decir que todos estos elementos se advierten en el arte musical de Frédéric Chopin, de una u otra manera. En su corta vida de apenas 35 años experimentó ciertamente los sentimientos más tempestuosos. Sus padres fueron Nicolás Chopin, francés, y Marguerite Deflin. Nació en Xelazowa, Polonia, en marzo de 1810. Su padre fue designado profesor de francés en 1812 y entonces la familia se muda a Varsovia, donde nacen otros hermanos de Frédéric, quien muestra afinidad hacia la música desde los cinco años de edad; a los siete comienza a recibir lecciones de piano con el profesor Zywny, y a los ocho ya da su primer concierto; luego escribe a esa misma edad sus composiciones iniciales, unas **Polonesas** que presenta a la emperatriz María Teodorovna, madre del Zar. Dedica una Polonesa a su profesor Zywny. Después ingresa a la Escuela de Música de Varsovia, y en el Liceo de esta ciudad estudia armonía. Continúan los conciertos, con los respectivos obsequios de sus admiradores: sortijas, relojes y otras prendas finas. Continúa estudiando hasta graduarse de bachiller; se emplea como organista del Liceo, da conciertos de caridad y luego ingresa al Conservatorio de Varsovia. Comienzan sus contactos con otros músicos notables de su época,

Himmel, Jackoki. En 1829 oye a Paganini ejecutar el violín, algo que lo deslumbra. Desde aquí su carrera sería imparable. Después de aprobar todos los exámenes en el conservatorio, su padre dirige una carta al gobierno solicitando los recursos para que su hijo prosiga estudios.

PERSONALIDAD DE CHOPIN

El temperamento de Chopin fue siempre de intimidad y recogimiento. Debido a su frágil complexión física prefiere dar conciertos a pocas personas, a un público íntimo. Es conocido también el reducido volumen sonoro de su piano, concentrándose más en lograr efectos precisos del mismo, movimientos inusuales de percutir, en pleno dominio de una técnica que le granjeó el apodo "manos de serpiente". Al lograr este punto de identificación con el teclado se convierte en un virtuoso, al punto de que el propio teclado parece inspirarle las ideas musicales. Pero él no estaba interesado en resonancias altisonantes ni en sonidos fuertes a la manera de Franz Liszt, quien le elogió mucho y fue su amigo. Más bien fue considerado un maestro del pedal y conocido por su predilección hacia los pianos antiguos, menos resonantes. Rechazaba la desmesura, las apoyaturas fuertes para impresionar, pero siempre parecía estar consciente de su originalidad. Prefería las audacias discretas, que tenían en el fondo mucha personalidad propia. Esta suavidad y tesitura, este nuevo genio pianístico (así lo consideraba Schumann) prefería las disonancias diluidas, los acordes luminosos y cambiantes para que la materia sonora estuviera en constante vibración; eso sí, alejada de los ornamentos propios de lo barroco; mediante elementos funcionales, Chopin logra que los contornos melódicos obtengan una cierta vaguedad deliberada, lo cual a su vez permite una síntesis de ésta con la armonía, mientras paralelamente las disonancias impiden que éstos contornos se disuelvan totalmente en la zona armónica. Es harto difícil atrapar con palabras estas zonas abstractas de la música: mientras los sonidos fluyen, las palabras-signo intentan captar en vano su verdadera naturaleza.

Justamente por ello, puede tenerse a Chopin como a un precursor del impresionismo musical, cuyos exponentes mayores a mi entender fueron Maurice Ravel Y Claude Debussy. Sobre todo Debussy es un verdadero genio del piano después de Chopin, y a mi modo de ver su continuador más adelantado, prefigurador a su vez del gran pianista moderno Erik Satie, descubridores de sonoridades inéditas del piano en el siglo veinte, y unos verdaderos innovadores. Me parece que también ha dejado huellas en el jazz, en pianistas y compositores como George Gershwin y Bill Evans, poseedores ambos de un toque romántico y lírico y de una extracción popular muy marcada, se halla también su influjo. Otros pianistas virtuosos del jazz como Oscar Peterson y Erroll Garner, creadores de atmósferas líricas y poéticas, pueden acusar la huella de Chopin. Desde el punto de vista literario, hay quienes comparan a Chopin con el español Gustavo Adolfo Bécquer, por su lenguaje cordial, dulce y profundamente individualista, y no es éste un juicio desacertado.

De los destacados intérpretes de Chopin en el siglo XX se encuentran Arthur Rubinstein, Alfred Corlott, Dino Lippatty, Vladimir Ashkenazy, Murray Perahia, Mauricio Pollini, Martha Argerich, Olga Schepps, Claudio Arrau, María Joao Pires y Dinorah Varsi. Debemos tomar en cuenta que en la época de Chopin los pianos no tenían tanta sonoridad como los actuales.

RASGOS DE SUS OBRAS

Chopin escribió tres Sonatas, veinticinco Preludios, veintisiete Estudios, diecinueve Nocturnos, cuatro Scherzos, cincuenta y ocho Mazurcas, cuatro Impromptus, doce Polonesas, catorce Valses, dos Conciertos para piano y orquesta y una Sonata para violoncelo y piano. Elemento definitorio en el arte musical de Chopin es su rasgo polaco, fundamentado en la cultura popular de su país. Las Mazurcas y las Polonesas tienen ese sustrato, que le hacen completamente distinto de otros músicos románticos, y a la vez le otorgan un sello peculiar a toda su obra, esa gracia, esa sonrisa que siempre surge de su piano aún en las situaciones

más patéticas. Las Polonesas gozan del favor del público antes de que Chopin compusiese las suyas; son antiguas y ya están en las obras de Bach; Beethoven, Haendel, Mozart, Schubert y en la ópera italiana, género popular por excelencia, cultivado por algunos maestros de Chopin como Elsner. Asimismo, la Mazurca pasó de ser una forma elemental a constituir un género a través del cual se pueden expresar los sentimientos más complejos. Siendo una composición breve, la mazurca expresa de modo libre el espíritu de la música polaca. De las más escuchadas están la Op. 67, número 2 la Op. 68 número 4. Fue uno de los géneros que cultivó a lo largo de su vida y hasta pocos meses antes de fallecer.

Los **Valses** de Chopin son quizá lo más divulgado de su obra. Se trata, en efecto, de piezas de inspiración poética, aunque siempre basadas en parejas que bailan el vals (llevados a su máxima expresión por el músico vienés Richard Strauss) hacia cimas donde parecen anidar los sueños, la nostalgia y la alegría de la juventud, dotados de una enorme elegancia, de los cuales destaca el *Valse Brillante* y los Valses Op. 34, 42, y 64.

Inspirado en el pianista irlandés Finled, Chopin escribió sus **Nocturnos** con un toque completamente original. Son temas eminentemente líricos, vueltos **Romanzas** dotados de un espíritu italianizante, también breves y de estructura sencilla, con aires brillantes y delicados, usando contrapuntos, sonoridades transparentes, climas arrebatados que se vuelcan en la realización de diversos ritmos, y del dinámico empleo del pedal. Algunos de estos están inspirados en obras de Dante o Shakespeare.

De aliento heroico y dramático son las **Baladas** de Chopin, imbuidas muchas de ellas en poemas de Mickiewicz, y son de las obras técnicamente más elaboradas de Chopin de acuerdo a esquemas preconcebidos, siempre debatiéndose entre contrastes rítmicos y la construcción de climas. Especialmente la *Balada Op. 4* nos presenta una de las composiciones más deliciosas y relevantes del pianista, haciendo que el instrumento alcance fuerza en medio de la plenitud orquestal. La *Fantasía en Fa Menor* puede ser considerada otra Balada por la manera en que se desenvuelve.

Los **Impromptus**, como viene indicado en su nombre, son improvisaciones de formas refinadas y engastadas en una figuración

encantatoria, que nos habla de una cuidada estructura formal donde hasta los adornos están calculados sobre la base de una completa funcionalidad, y donde los elementos de apoyatura secundaria se convierten en la materia musical principal, como observamos en los *Impromptus Op. 29 y 6*, donde Chopin mezcla elementos discordes.

Especialmente las **Sonatas** contienen, a mi entender, lo más elaborado de Chopin, especialmente la *Sonata en Si Bemol Menor Op. 35*, con sus luminosas sonoridades, es una exuberante y exquisita pieza que muestra al músico dueño de sus mejores recursos y de una sensibilidad depurada. Robert Schumann, primer comentarista de la obra de Chopin —y quizá el crítico más importante del romanticismo musical— tuvo varios juicios contrastados al referirse a esta sonata, y también a la célebre *Marcha fúnebre* donde el carácter sombrío de la pieza se patentiza con toda su fuerza. También es de advertir en estas Sonatas su arquitectura musical y una diáfana belleza tonal e instrumental, que instan al auditor a disfrutarlas del modo más libre. Esto ha llevado a que actualmente se diga que la música del polaco sirve para “relajarse”.

Los **Estudios**, escritos a los 20 años de edad, contienen muchos de los rasgos de su genio, tanto por su originalidad como por su osadía; al mismo tiempo dan inicio a un nuevo género musical; no pueden verse como meros ejercicios sino como piezas logradas en su gran libertad creadora. Los Estudios Op. 25 en La Bemol Mayor, Fa Menor, La Menor, Mi Menor y los conocidos *Tres nuevos estudios* contienen mucho de ello. El número 3 es probablemente la pieza más conocida de Chopin. El Estudio Op. 12 también, divulgado con el nombre de *Revolucionario*, está basado en la caída de Varsovia en 1831. En total son 27 Estudios con un gran espectro de posibilidades y modos inusuales, con evidentes retos técnicos para cualquier ejecutante.

En los **Conciertos** Chopin brilla nuevamente rompiendo con las tonalidades y el diatonismo anterior, y deja ver un sentido magnífico de las fantasías populares eslavas, sin hacer demasiados alardes orquestales donde emplea pares de flautas, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, un trombón, timbales, violas, violines, violoncelos y

contrabajos. Los Conciertos en Fa Menor Op. 21 y en Mi Menor Op. 11 poseen una peculiar belleza instrumental, y son ampliamente conocidos por los públicos de varias épocas. Ambos fueron estrenados por su autor en Varsovia en marzo y septiembre de 1830.

Chopin también escribió algunos **Scherzos** inspirados en Beethoven y una **Barcarola** que es quizá su mejor *Nocturno,* y en los que yo veo una de las partes más dramáticas del romanticismo suyo, cuando éste intensifica su diálogo con la nocturnidad y con los misterios del sueño. A partir de 1833 la actividad musical de Chopin se intensifica en Paris al ponerse en contacto con Franz Liszt, Bellini, Hiller y Mendelsohnn, para participar con ellos en distintos proyectos y conciertos en Alemania y Francia; sin embargo la situación política en su patria, Polonia, se agrava; comienza la emigración polaca a otros países. En uno de estos viajes, en Dresde, se enamora de María Wodzinska. Pero también su salud se debilita y las relaciones con la familia de María se enfrían, a pesar de que ya ha pedido en matrimonio a la chica.

LA MARCA DE GEORGE SAND

A finales de ese año conoce a una persona que modificará radicalmente su existencia: la escritora George Sand. Se trata de una de las personalidades más controversiales y fascinantes de la escena europea, por tratarse de una mujer de genio y de talante polémico, que hasta adquirió un nombre masculino (su nombre real era Amantine Aurore Dupin), era una duquesa que a veces se vestía como un caballero para poder acceder a los círculos sociales, en igualdad de condiciones que los hombres. Era novelista con una facilidad enorme para tejer historias, con una buena cantidad de éxitos literarios y editoriales como los presentes en *Lelia* (1831), *Consuelo* (1842) y *La charca del diablo* (1846). Casada y con dos hijos, se puso a convivir con Chopin en Mallorca, cuyas incidencias noveló en su obra *Un invierno en Mallorca* (1842). Chopin y Sand siempre negaron públicamente tener una relación pasional, alegando que se trataba de pura amistad. Había un círculo de amigos donde participaban Franz Liszt (siempre acompañado

de una mujer nueva en cada reunión, duquesas, princesas, aristócratas), Pierre Lerou, Eugenio Sue, Henrich Heine, Mickiewicz y otros, enredados todos en distintos estados de ánimo.

Al principio, Chopin rechazó la personalidad de Sand y ella la de él, pero terminaron enamorándose. Se empiezan a cruzar una serie de cartas donde se confiesan sus mutuos sentimientos, consejos, infidencias de anteriores amoríos, hasta que en un verano de 1838 Sand se ganó el corazón de Federico, después de un largo proceso de reconocimiento afectivo. Entra en escena el violento personaje Mallefille, instigador celoso, a tratar de intensificar los sentimientos contra Chopin.

Los amantes logran ir a Mallorca a alojarse en la cartuja de Valldemosa, y la felicidad les sonríe. Federico escribe a sus amigos diciéndoles cuán feliz es. Después de estar muy enfermo, ahora se sentía sano y exultante. Pero a las pocas semanas Chopin vuelve a mostrarse mal, padeciendo una bronquitis aguda que termina convirtiéndose en tuberculosis. Después de un largo verano en la isla, apareció un invierno lleno de lluvias y fuertes vientos, con lo cual el músico empeoró, agravado con una alimentación inadecuada y una humedad permanente. La novelista lo cuidó cuanto pudo, dedicada a su salud y al mantenimiento de la casa, mientras seguía con sus compromisos literarios. Todo esto junto a los hijos de Sand. La casa —una antigua cartuja— formaba un ambiente perfecto de voces misteriosas y atmósferas sombrías que desataban fantasías románticas. Sand trabajaba en la escritura de *Spiridion*, la historia fantástica de un monje; mientras Chopin lo hacía en varios de sus **Preludios**; su salud empeora y Sand toma la decisión de abandonar Valldemosa. Llegan a Palma de Mallorca y luego a Barcelona; después de una larga travesía de más de treinta horas, arriban a Marsella. Entonces Chopin mejora, se recupera, y entra de nuevo a trabajar en la edición de sus Preludios.

LA VIDA EN PARÍS

De aquí en adelante la presencia de George Sand en la vida de Chopin es determinante. Restablecido ya, viaja con ella y sus

hijos a Marsella. Echa de menos a Paris, la ciudad donde se sentía tan bien. La necesidad de retornar a la capital francesa se hizo apremiante y terminaron por irse. En Paris reanudó su vida social. Aparentemente todo había vuelto a la normalidad, cada uno dedicado a sus labores artísticas. Entre 1840 y 1841 Chopin da un concierto con obras nuevas que Franz Liszt comentó en la prensa, con repercusiones ambiguas y negativas para ambos músicos.

Se establecen en Paris en una casa grande y pintoresca, donde ambos se sentían más amigos que amantes; ella haciendo de madre protectora y él de alma indefensa, entre jarrones de flores, aparadores repletos de curiosidades, muebles, jardines con cocheras y caballerizas, cuadros de su amigo Delacroix y por supuesto un viejo piano. Chopin continúa dando sus conciertos donde interpreta sus Impromptus, Nocturnos y Mazurcas que le granjean nuevos éxitos en Paris. La pareja continúa recibiendo amigos en la ciudad luz y a tener una vida organizada y productiva. Después se mudaron a un barrio aristocrático donde tomaron contacto con una suerte de comunidad artística compuesta por cantantes, bailarines, escritores, escultores: Sand y Chopin ocuparon departamentos separados en el mismo edificio (como luego emularían Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir en el siglo XX), y en un gran salón común recibían a celebridades como Balzac, Lerow, Delacroix, Michiewicz, Heine y los adinerados aristócratas James y Betty Rothschild, en la Square d' Orleans de la rue Pigalle. Los grandes ausentes de aquellas reuniones eran Franz Liszt y Marie d'Agout, cuya amistad con Chopin estaba ya liquidada, lo contrario de la de Delacroix, que siempre fue la más fiel de las de Chopin.

Los años subsiguientes las cosas se vuelven problemáticas. George y Federico se mantienen entre Nohaut y Paris. Muere el padre de Chopin, Nicolás. Comienzan las desavenencias entre la familia de Sand y Chopin hasta que Federico regresa a Paris, pasa unos días en casa de su amigo Thomas Albrecht en Villa d´ Avray. Las distancias entre él y la novelista se vuelven mayores. Su salud recae. Sin embargo, en 1848 embarca para Londres, donde permanece unos días y da conciertos en casas aristocráticas inglesas como los Sutherland, Gaingsborough, Hamilton, Falmoth, y en la

mansión de Lord Torphichen. Es un año de intensa actividad comercial en aquel país. A fines de ese año da un concierto a beneficio de los emigrados polacos en Inglaterra. Federico da el todo por el todo en estos conciertos, con recaídas de salud y bruscas recuperaciones. En noviembre de ese año regresa a Paris y cae gravemente enfermo. Pese a todo, a principios del año siguiente, 1849, se repone y recibe la ayuda pecuniaria de varios amigos suyos. Durante el otoño hace un breve viaje a Polonia, como previendo algo fatal. En efecto, la muerte lo está esperando luego de su decisión de retornar a Francia en octubre de este año.

VALORACIÓN DE CHOPIN

La vida de Chopin fue tan azarosa como su obra, y tan genuina, creo, amoldados música y espíritu en una misma oscilación de acordes magníficos. Pocos trabajos suyos son premeditados y construidos con una arquitectura minuciosa, puesto que estaban concebidos para el piano, instrumento que puede permitirse una serie de improvisaciones y efectos y el fluir de un temperamento creador de primera magnitud. Al menos yo, percibo en él la capacidad para extraer belleza de lo efímero, de lo que fluye; pensando en alguna imagen de la naturaleza, es como si introdujéramos las manos en pequeñas cascadas de donde fluye un río de música, cuyo cauce nunca suena igual ni trae la misma agua. Chopin ha inventado una nueva técnica pianística.

Las interpretaciones de la obra de Chopin son diversas. Muchos lo consideran no sólo el más grande los pianistas, sino “el único”. Franz Liszt, siempre irónico, habló de “una iglesia de Chopin”. El barón de Tremont dijo que “el instrumento experimenta bajo sus dedos mil transformaciones, desde una pulsación delicada que sólo se puede comparar a las telarañas, hasta los efectos de la fuerza más imponente.” Lo cierto es que su música no sufre cambios sustanciales en el estilo de ejecución; el musicólogo y biógrafo de Chopin Jorge Bal dice que el músico “logró descubrir un mundo sonoro nuevo” y “parece haber inventado el alma del instrumento”. También se ha dicho que Chopin fue

alguien capaz de hacer cantar el piano, poseedor de una cualidad cantábile o cantable, casi humana, que nos habla de una personalidad profundamente íntima como puede apreciarse en sus Nocturnos, aunque él no haya sido el inventor de este género, sino el compositor irlandés John Field.

Todo este vasto diálogo de Chopin con las fuerzas ignotas, con su propia existencia y con el amor que parece huir de él apenas lo ha atisbado o saboreado en sus novias o amantes, es lo que hace de este compositor uno de los más osados y particulares de toda la música occidental. A ello se suma el piano como instrumento, al que Chopin ha dotado de una personalidad sorprendente, haciendo confluir en él toda su potencia creadora y otorgándole un lugar de excepción en la historia de la música. Él le dio, ciertamente, esa alma al piano, le concedió esa hondura que no se queda en haber revolucionado una técnica, pero sí le permitió alcanzar, hoy por hoy, un sitial de la mayor relevancia. Frédéric Chopin ha sido uno de los músicos europeos que supo interpretar su momento romántico y su universo personal, conduciendo el piano a las mejores atmósferas y dimensiones que cualquier músico haya logrado con un instrumento.

Otra cosa que admiro en él es su recogimiento, su negación a participar en lo monumental, en el desenfreno o el exceso. Prefirió refugiarse en un estilo íntimo, lírico, en conciertos pequeños, antes que hacer presentaciones espectaculares o recibir reconocimientos de gobiernos o Estados. Fue un espíritu esencialmente aristocrático, que huía del elogio fácil. Su arte fue reconocido en círculos sociales donde asistían príncipes, duquesas y emperatrices; pero cuando todo esto sucedía muy a menudo, Chopin se aburría; su ánima profunda se identificaba con el pueblo, del que extrajo buena parte de la fuerza espontánea de sus composiciones y recias interpretaciones. El espíritu de su música es universal por ello mismo: por la autenticidad con que asume los dones que le han concedido los dioses y él supo transmitir a los hombres, a la humanidad.

Dedicándole estas sencillas palabras siento que he realizado un modesto homenaje personal a su obra y a su espíritu elevado, a esa alma romántica que desde joven me inspiró el gusto por la música, y aún enciende en mí las ansias de amar y de soñar.

Tiernas baladas de un ángel terrible

Viendo mis discos de jazz dispersos por el cuarto, decido organízalos en sus estuches y me encuentro con varios de Chet Baker; los coloco cada uno en su lugar y justo en ese instante recuerdo las audiciones musicales en el traspatio de mi casa materna en San Felipe (que llamábamos “La bocacalle”) por donde desfilaron poetas, escritores y músicos de la ciudad y hacíamos permanentes tertulias de cualquier tema, entre cervezas y parrilladas. Fue una época fulgurante donde el jazz, el rock, los valses, la música clásica europea, los boleros y la salsa desfilaban por nuestros oídos en similar medida; invitábamos a nuestras novias, amigos, amigas y familiares a participar de aquellas reuniones musicales y tertulias. El jazz era una de las músicas que más oíamos y entre los músicos siempre estaban los considerados clásicos como Armstrong, Ellington, Basie, Parker, Monk, Pepper, Gillespie, Mulligan, Waller, James, Coltrane, Evans, Gordon, Miller, Gardner, Davis, Mingus, Hines, y las cantantes Ella Fitzgerald, Dinah Washington, Peggy Lee, Billie Holiday, Lena Horne, Sarah Vaughan y muchos otros. Todos y cada uno con personalidad y estilo inauguraron a su modo un capítulo o una época en la historia del jazz, y merecen reseñas de quienes estamos movidos por su mágico sonido, por la mixtura de elementos africanos y americanos en una proporción de estilos y tendencias expresados de modo admirable.

Entre los músicos que más oíamos por esos años estaba Chet Baker. Uno de los amigos trajo un día uno de sus discos y quedamos hechizados; un joven apuesto, sentado frente al piano, visto desde la cola del instrumento, inclinado mirando hacia el teclado. Escuchamos la trémula voz del joven interpretando canciones

y acompañándose al piano, con una sencillez y ternura verdaderamente pasmosas. Días más tarde, otro amigo nos acercó una nueva grabación donde Chet Baker interpretaba la trompeta con similar delicadeza, nos miramos las caras ¿de dónde ha salido este genio? Buscamos nuevos discos suyos y nos fuimos enterando de varios detalles de su atribulada vida. Se trataba, en efecto, de una personalidad trágica, aun cuando su tragedia no se diferenciaba mucho de otras figuras del jazz, enfrentadas también a realidades crudas de convivencia, enfermedad, riñas, drogas, infelicidad. Frente a este fenómeno de los jazzistas atribulados, caben muchas explicaciones sociológicas, raciales y culturales. Los músicos de jazz se vieron rodeados simultáneamente de ambientes propicios cuanto hostiles, de fama y rechazo, reconocimiento e hipocresía, viviendo muchos de ellos ambientes antagónicos donde, por un lado, se les veneraba como músicos hasta el endiosamiento, o se les rechazaba como individuos. El fenómeno de las drogas terminó por acelerar estos procesos contradictorios de lo personal y lo social, sumiendo a muchos de los músicos en un tren de vida que podía ser verdaderamente agobiante. Todo ello venia también relacionado con la fama procreada por el cine, la riqueza súbita, los medios y el complejo aparato publicitario de que eran objeto, impuesto incluso por encima de sus propias vidas.

Algo de esto sucedió con Chet Baker, quien nació en Yale, Oklahoma en 1929. Su padre fue guitarrista profesional y debió dejar su oficio de músico para tomar un empleo común de mayores ingresos; mientras su madre también tocaba el piano en una tienda de perfumes. Pronto fueron visibles sus dotes naturales para la música, iniciando su carrera en el coro de la iglesia local; su padre le regaló un trombón que después cambió por una trompeta. Comenzó como casi todos los jóvenes de entonces: memorizando canciones de la radio y tarareándolas con notable facilidad. Apenas se disponía ir al bachillerato a los dieciséis años, dejó los estudios para marchar a la Fuerza Armada, donde permaneció dos años; a su regreso se dedicó a estudiar música formalmente en un College de Los Ángeles, y luego volvió a la Armada Americana donde se incorporó a una banda musical por un tiempo; al salir de nuevo, ya vendría decidido a hacer una carrera en la música.

Siendo muy joven, Chet se unió al cuarteto musical de Gerry Mulligan en 1952, donde ambos, tanto él como Gerry, quisieron diferenciarse del estilo de grandes maestros de entonces como Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Fue entonces cuando se produjo el primer hito de Chet Baker, al grabar la canción “My funny Valentine” —cuyos autores son los grandes compositores Rodgers and Hart— y sería para él algo así como una marca de fábrica, debido a la inusual versión que hizo de ella: sutil, delicada, tenue, de fuerza emotiva impresionante. La canción lo catapultaría desde el Club Tiffany de Hollywood en 1952, donde Charlie Parker lo vio y decidió llevarlo a su grupo, aportando matices inéditos al nuevo sonido *cool* creado por el gran saxofonista. Ya desde entonces, ambos músicos habían comenzado sus tratos con las drogas, junto a Gerry Mulligan. Chet y Gerry también decidieron conformar un cuarteto propio donde pudieran incorporar piezas suyas, intercaladas con las de prestigiosos compositores de entonces.

Muchos buenos álbumes surgieron en esa época. La fama de Chet no se hizo esperar. ¿A qué se debió? A mi entender a tres elementos fundamentales: voz, trompeta y aspecto físico. Chet tenía la estampa de James Dean, el famoso actor joven muerto trágicamente en un accidente, protagonista de *Rebelde sin causa* y de *Gigante* al lado de Rock Hudson, que se convirtió en ídolo de Hollywood. Llevaba un copete bien peinado y aspecto de ángel, con una cara de bebé que no mataba una mosca. A ello se agregaba una tierna voz de muchacho triste, queda y sin estridencias, sin dar muestras de virtuosismos vocales, amoldada perfectamente a su personalidad callada; luego, una trompeta manejada con inteligencia sensible, no demasiado brillante, más bien opaca y pastosa, a veces oscura, de aliento corto, deliberadamente rezagado, para diferenciarse quizá de su maestro inmediato, el genio Miles Davis, que había ya lanzado el *cool* a nivel mundial mediante sus largos fraseos que le convirtieron en el maestro indiscutible del instrumento y en el padre de una nueva época del jazz.[9] Para rematar, era compositor y pianista. Se trataba de un *jazzman* natural.

---

9 Gabriel Jiménez Emán, *Miles Davis. El sonido más introvertido del jazz*, Crear en Salamanca, España, 6 de julio de 2017.

Por el otro lado, lo negativo: el uso excesivo de drogas, cuestión que se complica cuando cualquier músico adicto arriba a otros países y debe procurárselas yendo a determinados sitios, que suelen ser peligrosos y hasta letales[10]; Chet Baker, cierta noche, se dirige a buscar droga y llega a un lugar donde hay un grupo de pandilleros con quienes sostiene una discusión; luego llegan a las manos y éstos le propinan a Chet una fuerte golpiza donde pierde parte de su dentadura; su cara entonces adquiere otro aspecto, con una mueca desdentada que le hace envejecer prematuramente; su rostro ahora exhibe un aspecto sórdido, con barba hirsuta, bigotes descuidados y párpados caídos; en fin, la cara de ángel ha tomado un aspecto prematuramente envejecido; ya no es el *baby face* sino más bien un pequeño demonio trágico que, sin embargo, hace sonar a esa trompeta mejor; debe adaptar las boquillas a sus nuevos labios deformes, mientras su voz adquiere tintes amargos, pero también asimila tonalidades patéticas, transmitidas de inmediato a la trompeta. Su personalidad será así en adelante: voz y trompeta se complementan, surgen como un nuevo fenómeno en el jazz moderno. Algo así no ocurría desde los tiempos de Louis Armstrong, cuando Louis cantaba con su voz carrasposa y luego tomaba la trompeta para sacarle notas clarísimas. En el piano, el fenómeno sería más frecuente, cuando cantantes como Ray Charles, Nat King Cole o Tom Waits cantan y tocan el piano a la vez, algo visible también en mujeres de especial sensibilidad jazzística como Diana Krall o Norah Jones.

Nada de ello le impidió a Chet Baker volver una y otra vez sobre sus temas preferidos. Comenzó con una gira por Europa muy exitosa. Ya venía del éxito rotundo de *Chet Baker sings* (1954) donde todas y cada una de las piezas interpretadas se acuñan en la memoria sensible del oyente. No es, ciertamente, un crooner del tipo Sinatra, Tony Benet o Nat King Cole, sino más

---

10 El caso del célebre rockero argentino en la cumbre de su carrera, Gustavo Cerati, en Venezuela en el año 2010 por ejemplo, fue trágico, cuando en Caracas fue en busca de droga, le proporcionaron una sustancia de muy mala calidad que le produjo una parálisis cerebral y lo dejó en estado de coma por cuatro años en un hospital de Buenos Aires, donde encontró la muerte en el año 2014.

bien un trovador, un cantor que en lugar de usar la guitarra para acompañarse, acude a la trompeta como parte de sí mismo y lo que es más: se apropia de las canciones como si fueran suyas, de modo que todas pasan a ser representativas de su hacer: "My funny Valentine", "Look for the silver linning", "But not for me", "Taboo", "I can't get started", "Autumm in New York", , "Time after time", "There no Will be another you", I get along with you very well", "The thrill is gone", "I fall in love too early". Después de oír estas piezas surgen entonces los calificativos: dulzura, ternura, cariño, imbuidos en una voz baja, sin demasiados énfasis ni recursos vocales complicados, nada de virtuosismos sino más bien un sentimiento que involucra pureza, lentitud, suavidad, capacidad lírica complementada con la trompeta, como si el instrumento fuese una continuación de la voz y a su vez la voz se complementará con la trompeta: un verdadero fenómeno musical llevado a cabo con un mínimo de elementos.

A esto se agrega el temperamento *real* del cantante: ser humano de pocas palabras, pero dotado de una fuerza interior que asoma por momentos en un rostro castigado, marcado por los estragos (no sólo de la droga) sino del destino; es decir, la droga se convierte en una necesidad imperiosa, en un medio que le sirve para expresarse y concentrarse, sobrevivir mientras toca, no sólo un vicio o adicción; la droga viene a ser uno de los elementos de su música, un vehículo de la desesperación y también, por supuesto, parte de los avatares de su propia vida, azarosa y turbulenta.

Por supuesto, Chet Baker viene precedido por una constelación de trompetistas de la talla de Buddy Bolden, cornetista de Nueva Orleans que es uno de los fundadores del jazz (recreé su vida en mi novela *El último solo de Buddy Bolden,* editada en España [11]), King Oliver, Red Rodney, el ya citado Louis Armstrong, Bobby Hackett, Bill Davison, Bix Beiderbecke, Buck Clayton, Bunk Johnson, Clifford Brown, Dizzy Gillespie, Harry James, Hot Lips Page, Shorty Rogers, Red Rodney, Muggsy Spanier,

---

11 Gabriel Jiménez Emán, *El último solo de Buddy Bolden,* Menoscuarto Ediciones, Palencia, España, 2018.

Roy Eldridge, y deja discípulos jóvenes como Arturo Sandoval, Art Farmer o Winton Marsalis.

Chet se casó varias veces, primero con Cherlaine Souder; luego con Halema Allí y después con Carol Jackson, quienes le dieron cuatro hijos y ellos supieron recoger y divulgar su legado. Ellos, sus hijos, aparecen en la película de *Let's get lost* (1987) de Bruce Weber, magnifico documental sobre Chet Baker que tiene características del estilo beat, de los "nacidos para perder" (Born Losers), una película con un ritmo magnifico centrada en la personalidad de Baker donde se mezclan fragmentos de giras, conciertos, entrevistas y momentos familiares, paseos con sus hijos… se trata de un filme creativo narrado a ritmo musical, con una fotografía de primera línea, todo un acierto. Ahí *se siente* Baker, su movimiento existencial.

Su trabajo continúa siendo reconocido: obtiene un Premio Grammy; luego marcha con un tour por toda Europa; las firmas disqueras se lo disputan. Continúa su producción con los álbumes, como *You can't go home again,* donde se rodea de músicos notables como el bajista Ron Carter, el guitarrista John Scotfield; lo saxos de Paul Desmond y M. Brecker en el logro de piezas como "Love for sale" (el clásico de Cole Porter) y otras como "Un poco loco", "You can't go home again" y "El Morro".

Otro disco notable es *The Chet Baker Crew* (1954) donde le acompañan los músicos Phil Urso (saxo tenor), Bobby Timmons (piano), Jimmy Bond (bajo), y Peter Littman (batería) y la actuación especial de Bill Laughbrung (tímpano cromático). Estos le acompañan en un repertorio de 19 piezas donde destacan "Halema" (dedicada a la esposa de Baker compuesta por Phil Urso), "Chipping", "Pawnee Junction", "Extramild", "Lucius Lu" y "Taboo" esta última pieza de Margarita Lecuona que siempre fue una de sus preferidas.

Son numerosas las grabaciones de Chet Baker, muchas de ellas en vivo. No pretendo en este trabajo ser exhaustivo con su discografía, sino apenas referir algunas de las grabaciones suyas que he disfrutado y he escuchado una y otra vez, (como se hace con cualquier clásico) tal por ejemplo *Chet Baker Quintet* (1956), donde le acompañan otra vez Phil Urso en el saxo tenor; Bobby

Timns en piano, Jimmy Bond en el bajo y Peter Littman en la batería, haciendo las piezas “Extramild”, “Chiping” y “Tabú”.

Reseño también *Chet Baker Candy* (1985), acompañado por los franceses Jean-Louis Rassingfosse en el bajo y Michael Graillier en la guitarra, haciendo siete piezas, “Love for sale” de Cole Porter, “Nardis” de Miles Davis,, “Candy”, Bye, bye Blackbirds”, “Bad Walk”, “Tempus fugit” de Bud Powell y “Red Blues” de Red Mitchel álbum que constituyó por otra parte una de sus últimas grabaciones.

No debemos olvidar el clásico *Walkin’* con Blanch en el piano, Gerry Mulligan en el saxo y Bob Carter en el bajo, los saxos de Paul Desmond y Al Cohan; Dave Brubeck en el piano tocando las piezas “Walkin’”, “Five brothers”, “Unknownstone”, “Tea for two”, “This is always” y “You don’t know what love is”. Y así podríamos seguir con más grabaciones. Destaco algunos de los álbumes que me han acompañado siempre. por ejemplo, una magnífica selección de su obra titulada *Chet Baker for lovers* (2003) con catorce piezas extraordinarias donde no hay desperdicio alguno. Son obras sentimentales donde destila el mejor Baker. Destaco sólo algunas: “The touch of your lips”, “Tenderly”, “Autumn in New York”, “Born to be blue” y “That old devil called love”. La compilación para el sello Verve se la debemos a Richard Seidel y el texto preliminar a Al Young (2003). La recomiendo ampliamente a los seguidores de Baker o a quienes deseen iniciarse con buen pie en sus audiciones.

Otro concierto digno de mención es el de *Chet Baker en vivo en Bologna* (1985), al lado de Bill Catherine en la guitarra y de Jean Louis Rassinfosse en el bajo donde los tres músicos se lucieron con seis piezas, “Conception”, “My foolish heart”, “Tune up”, “My funny Vaslentine”, “But not for me” y “Down”. Como observamos, Baker vuelve siempre a sus “clásicos”, a los temas que le granjearon reconocimiento.

También tengo entre mis grabaciones “piratas” CDs grabados de otros CDs de amigos, como *Chet Baker, the last great concert: My favorite things,* con los *standards* de siempre. “Mis cosas favoritas” es el famoso tema de Bernard and Loewe, músicos de los cuales por cierto Baker hizo un disco completo que es

de sus mejores trabajos; en efecto, es acaso el único monográfico del trompetista. *My favorite things* es, para quienes son muy jóvenes, una de las canciones más conocidas de la popular película *La novicia rebelde* (en inglés se titula *The sound of music*) de los años sesentas, protagonizada por Julie Andrews y Christopher Plummer. Es en verdad una de las películas más bonitas de todos los tiempos, y el mejor papel de Julie Andrews junto al que hizo encarnando a Mary Poppins, otro clásico musical de Hollywood.

También se realizó una excelente selección de la obra de Baker en *Deep in a dream,* llevada a cabo por James Gavis en Nueva York en 2002, donde se recogen diecinueve obras de su repertorio, justificadas una a una con la debida precisión, intentando así recoger en cada una de ellas un hito en la carrera del músico, también muy recomendable para quienes se acercan por primera vez al trompetista. Así se titula también la mejor biografía de Baker, que pudiéramos traducir al castellano como *La biografía definitiva de Chet Baker. Profundo en un sueño. La larga noche de Chet Baker*, debida a James Gavin. Merecen especial referencia en esta selección de Gavin las piezas "Little girl blue", "Deep in a dream" y "Petite Fleur" de Sidney Bechet, "Little flower" o "Florecita" en castellano, es una composición del más grande de los clarinetistas, a quien oía desde niño durante mi infancia en las rockolas del pueblo de Caraballeda, allá el mar caribe del litoral central, y me parecía estar oyendo la canción más linda del universo. Sidney Bechet es una especie de Louis Armstrong del clarinete; el más grande maestro de ese instrumento, nacido en Nueva Orleans, a quien deseo hacer aquí un pequeño homenaje, por ser la primera melodía de jazz que oí en mi vida.

Como sabemos, Baker tomó la decisión de ir a vivir a Italia el resto de su vida, por la extraordinaria receptividad que le dieron tanto a su música como a su persona, pudiendo permanecer tranquilo lejos de la agitación y la violencia tremenda de los Estados Unidos. Estando en Italia recibió la invitación para ofrecer un concierto en Amsterdam, Holanda, y no lo pensó. Se dirigió a la capital holandesa a cumplir con su compromiso. Se encontraba en la habitación del Hotel Prins Hendrik, en un segundo piso, después de haberse proporcionado la dosis respectiva. Mientras se

hallaba en giras, a Chet siempre le gustó acercarse a ensayar cerca de las ventanas y los balcones de los hoteles; ese día cumplió con el rito, se acercó al balcón del segundo piso, pero no se percató de que la baranda tenía poca altura; se recostó de ella bajo los efectos de la droga, dio un traspié, resbalando por el piso y se vino abajo, cayendo sobre el pavimento de la calle y golpeándose la cabeza tan fuertemente, que eso le ocasionó la muerte instantánea. Chet Baker ya no estaba en este mundo. Eso fue en 1988. Sólo tenía 59 años. Llevaron su cadáver a los Estados Unidos, donde fue incinerado y sus cenizas depositadas junto a las de su padre en el cementerio de Inglewood, California.

Pertenece Baker al panteón de los músicos trágicos de filiación romántica (quiero decir de los verdaderos románticos, léase Byron, Shelley, Beethoven, Chopin, Teresa Carreño) cuya línea sigue hacia Charlie Parker, Bill Evans, Nat King Cole. Sobre todo lo percibo cercano a Bill Evans, un verdadero poeta del piano, también adicto a las drogas con un sino trágico similar al de Chet.[12] Creo que estos músicos perduran precisamente porque exponen los lados más sensibles del ser humano, su naturaleza frágil, sus oscuridades inagotables, y continuarán haciéndolo, creo yo, abriéndose paso en una sociedad global que por momentos amenaza convertir a los seres humanos en cuerpos manipulables, navegando hacia una deplorable nada.

La ternura, si algo nos ofrece, es un cobijo al espíritu, por encima de todas las cosas. Y la voz y trompeta de Chet Baker acarician los sentidos, nos trasladan a un espacio de evaporación sentimental, nos hacen viajar hacia nostalgias innominadas, se estacionan en la zona melancólica del ser para remover allí esencias de sentimientos, viajan la trompeta y la voz de Chet por cada espacio de la noche abismada, la noche donde nos hundimos en las aguas de lo que alguna vez fuimos, tristes o felices, ya no importa, sólo deseamos revivir algo allá adentro con ellas, las sublimes notas del jazz, como si estuviesen sembradas en nosotros, en nuestros sueños.

---

12 Gabriel Jiménez Emán, “Bill Evans, poeta del piano”, *Letralia, Tierra de Letras,* Venezuela, 1 de febrero de 2021.

Alirio Díaz y su guitarra viajera

UN NIÑO PREDESTINADO

Hay seres humanos predestinados. Nadie pudo imaginar, por ejemplo, que el hijo de un comerciante de Málaga en España fuese a convertirse con el tiempo en Pablo Picasso, o que un sordo iracundo de Alemania fuese a convertirse en Beethoven, o un mal matemático judío de extracción humilde fuese a llegar a ser el padre de la fisión nuclear, Albert Einstein. Algo similar ocurre con un niño de un caserío del estado Lara donde apenas había una pulpería, unas pocas calles repletas de cabras, un muchacho se movía entre un árido paisaje de cujíes, dividives, padres y hermanos campesinos, más tarde decidiera marchar a la ciudad de Carora a recibir rudimentos de gramática, artes o música. Se llama Alirio y un buen día llegó a aquella pequeña ciudad movido por una voluntad férrea de superarse que, al perfeccionar sus incipientes rasgueos a una guitarra, esto le llevaría a convertirse en un maestro de la misma. En Carora conoce a otros jóvenes con motivaciones similares a las suyas, frecuenta personas cultivadas; empieza su formación leyendo obras de literarias, diccionarios y enciclopedias; toma contacto con poetas, profesores y periodistas, mostrando devoción permanente hacia el legado popular y tradicional, larense o venezolano.

Con el correr del tiempo, acometería ese legado a través del estudio y de estilizaciones armónicas y rítmicas heredadas de sus maestros, y durante la década de los años 50 del siglo XX, —como a continuación veremos— se dará a la tarea de ejecutar temas musicales pertenecientes a todas las regiones del país, lo cual es quizá su logro inicial fue el haber sabido acrisolar para

la guitarra ese legado, incorporándole el pulso criollo, mestizo, emocionado, de la tierra caliente. Temas llaneros, zulianos, guayaneses, larenses, andinos, centrales, en sus formas de villancicos, aguinaldos, joropos, valses, golpes, merengues, canciones, tonadas: a todos estos impregnó Alirio Díaz (1924-2016) la personalidad de una guitarra no sólo virtuosa, sino dotada de una impresionante calidez. Digamos que, en este sentido, logra incorporar por primera vez el elemento venezolano específico a este instrumento. A medida que esto va constatándose en numerosos conciertos ofrecidos en el país, la respuesta del público es unánime en el momento de reconocer sus aportes.

PRIMEROS AÑOS EN CARORA

Alirio toma contacto durante su estancia en Carora con una comunidad de periodistas, escritores, músicos y poetas, entre éstos se encuentran Don Cecilio Zubillaga Perera, quien publicaba crónicas, ensayos y polémicas en el *Diario de Carora, Cantaclaro* y *Tío Conejo*. Otros cronistas y periodistas de entonces son Ambrosio Oropeza, Antonio Crespo Meléndez, Víctor Julio Ávila, Ramón Gudiño y Luis Oropeza Vásquez. Los poetas Alí Lameda, Elisio Jiménez Sierra, Segundo Ignacio Ramos, Domingo Amado Rojas, Naty González Sierralta y Marco Aurelio Rojas también publicaban en aquéllas páginas y compartían tertulia con Alirio, además del notable músico Rodrigo Riera, como ya hemos mencionado, y el pintor Trino Orozco, del pueblo de Humocaro Alto. Entre todos ellos destacaba la figura de Don Cecilio Zubillaga, —o "Don Chío", como le decían familiarmente— autor de virulentos y bien argumentados trabajos a favor de las clases necesitadas. Recordemos que en esos años terminaba la dictadura de Juan Vicente Gómez y se configuraban nuevas esperanzas para Venezuela. Don Chío Zubillaga orientó mucho a los poetas, músicos, escritores y periodistas en cuanto a cuestiones sociales y políticas, y l es puso en contacto con las obras literarias de poetas de El Tocuyo como Alcides y Hedilio Losada y Roberto Montesinos. Todos ellos, a la larga, van a constituir parte sustantiva

de la personalidad cultural del estado Lara. De ahí en adelante quedaría abierto el compás para las sucesivas generaciones de artistas, escritores y músicos como Antonio Crespo Meléndez, Elisio Jiménez Sierra, Alí Lameda, Alirio Díaz, Rodrigo Riera, Héctor Mujica, Guillermo Morón, Hermann y Salvador Garmendia, (sin olvidar a Julio Garmendia, escritor oculto por entonces, que luego sorprendería la cuentística venezolana) o poetas como Luis Alberto Crespo, Álvaro Montero, Antonio Urdaneta, Orlando Pichardo o Neybis Bracho; de generaciones posteriores, que justificarían ese legado.

Debo reseñar aquí la profunda amistad forjada entre Alirio Díaz, Alí Lameda y mi padre, una amistad que quedó sellada desde aquella primera juventud, cuando Elisio le obsequiara a Alirio un Cuatro, y de las innumerables andanzas de éstos junto al poeta bohemio Marco Aurelio Rojas, gran humorista y versificador, con quien daban serenatas, leían poesía y charlaban sobre política, literatura y cultura. Carora, por ser asiento de familias acomodadas de la burguesía regional, de los llamados "godos" caroreños, y de las luchas sociales de los campesinos, trabajadores y obreros para zafarse de las injusticias a que eran sometidos por las clases pudientes.

INFLUENCIAS DETERMINANTES

Una etapa vital en la carrera de Alirio Díaz es el encuentro con los valses del compositor guayanés Antonio Lauro. La compleja interpretación de estos valses y la brillantez que mostró ejecutándolos, terminó de consolidar el temple de Alirio Díaz en cuanto a ejecutante de la guitarra, con repercusión internacional, pues los valses entraron de inmediato a los repertorios guitarrísticos de eminentes músicos de Estados Unidos, Chile, Colombia, Argentina o España. A esto se agregó la pulitura académica que éste conquistó en sus viajes de estudio con los maestros Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza y el respectivo conocimiento de la música culta europea, representada principalmente en las obras de Juan Sebastián Bach, Antonio Vivaldi y otros músicos

del barroco, y de compositores franceses, españoles o italianos como Manuel de Falla, Enrique Granados, Joaquín Rodrigo, Frescobaldi, Scarlatti, Giuliani o Tárrega, al tiempo que investigaba en los repertorios tradicionales de estos países, realizando los debidos arreglos y armonizaciones para su instrumento, luego también incorporados a los pentagramas interpretativos de varios países.

Otro aspecto a señalar es la investigación musical llevada a cabo por Alirio Díaz en el ámbito de la música hispanoamericana, donde destacan las obras del brasilero Heitor Villalobos y del paraguayo Agustín Barrios "Mangoré", que tanta influencia tuvieron también en un músico coterráneo y contemporáneo de Alirio Díaz: Rodrigo Riera. La amistad con Riera fue de por vida, y las piezas compuestas por éste estaban siempre en los recitales de Alirio; la maestría con que las ejecutaba hablaban del homenaje y la admiración permanente a su amigo.

INFIDENCIAS PERSONALES

Alirio Díaz y Rodrigo Riera frecuentaban a menudo nuestra casa materna en San Felipe y las de otros músicos en Barquisimeto como Martin Jiménez, Pastor Giménez o Pablo Canela, y en San Felipe las de Luis Salcedo, Gerardo Aular, Elisio Jiménez Sierra y Teófilo Domínguez. A estas veladas concurrían ejecutantes del cuatro, bandolín, guitarra, requinto y maracas, para hacer de los fines de semana un verdadero deleite musical, reforzando nuestros lazos de afecto filial y familiar, o como materia de ensoñación romántica. Cada vez que Alirio venía a Venezuela desde su casa en Roma, no dudaba en acercarse a los estados Lara y Yaracuy a dar conciertos y visitar a sus amigos. En muchas ocasiones oímos tocar a Alirio en el Teatro Juárez de Barquisimeto, en el Teatro Andrés Bello o el Museo Carmelo Fernández de San Felipe, como en los corredores de nuestra casa materna sanfelipeña. Con motivo de celebrarse en San Felipe, Guama y Atarigua (aldea natal de mi padre) varias ediciones del *Coloquio Regional de Literatura Elisio Jiménez Sierra* en homenaje a mi padre, invitamos

a Alirio a participar en él no sólo a través de las sublimes cuerdas de su guitarra, sino en calidad de fino cronista y conferencista.

Es de hacer notar la capacidad de Alirio para la escritura. Dotado de un elegante estilo literario, se le puede considerar con toda propiedad un escritor y ensayista de altura. Lo demostró a través de la publicación de sus libros *Al divisar el humo de la aldea nativa* (1984), sus memorias de niñez y adolescencia, y *La música en las luchas del pueblo venezolano*, como de numerosos artículos y crónicas publicados en la prensa nacional. Díaz hablaba con fluidez varios idiomas (italiano, inglés, francés, portugués) y tenía conocimientos de latín y griego; esta pasión por los idiomas la compartió con sus amigos Elisio Jiménez Sierra y Alí Lameda, también dados a traducir al castellano poesía francesa e italiana.

PRIMEROS AÑOS EN CARACAS

Alirio Díaz necesitaba continuar estudios de guitarra, y Chío Zubillaga le consiguió una recomendación para que fuese a estudiar en la ciudad de Trujillo con el músico Laudelino Mejías (autor del famoso vals “Conticinio”), quien le enseñó la notación musical y rudimentos de teoría y el solfeo; trabajó con él en la Banda del Estado Trujillo tocando el saxofón y poco a poco fue intensificando sus estudios de guitarra, que logró con creces; pero su espíritu de superación le llevó a dirigirse a la ciudad de Caracas. En 1945 ya estaba ingresando en la Escuela Superior de Música “José Ángel Lamas”, donde siguió las enseñanzas de los maestros Juan Bautista Plaza en cuanto a historia y estética de la música; a Primo Moschini y Vicente Emilio Sojo en armonía, en teoría y solfeo al profesor Pedro Ramos y a Raúl Borges en guitarra. Esta formación caraqueña es de primera importancia en la superación de Alirio, sobre todo por la compañía permanente de los maestros Vicente Emilio Sojo y Raúl Borges, a quienes siguió de cerca durante toda su vida. Es interesante el dato de Alirio como ejecutante del clarinete en la Banda Marcial de Caracas, que dirigía el maestro Pedro León Gutiérrez, y luego su

figuración como voz tenor dentro del Orfeón Lamas, debida a una invitación del maestro Sojo, quien además consiguió le otorgaran un subsidio por el Ministerio de Educación. De ahí en adelante le surgieron varias ofertas para ofrecer recitales en lugares públicos y privados a lo largo del país, que merecieron los elogios de la crítica especializada. Ya por entonces tenía incorporadas a su repertorio piezas de Raúl Borges, Vicente Emilio Sojo y Antonio Lauro, que contribuyeron a granjearle un sólido prestigio entre los ejecutantes venezolanos; pudiera decirse que Alirio fue el primer guitarrista nuestro en ofrecer tantos recitales con programas tan variados de música europea, latinoamericana y venezolana. Es muy citada la ocasión en que, con motivo de celebrarse en 1950 el bicentenario de la muerte de Juan Sebastián Bach, Alirio ejecutó una *Chacona* que dejó profundamente impresionados a los asistentes, y mereció los más elogiosos comentarios de la crítica internacional. Ambas circunstancias habían sellado ya el futuro del músico larense.

EL SALTO HACIA EUROPA

Ese año de 1950 sería decisivo en la carrera de nuestro músico, cuando llega a España luego de haber recibido los reconocimientos de su pueblo y su público. En la tierra de Cervantes es asistido por el crítico chileno Eduardo Lira Espejo en la consecución de un subsidio para continuar estudios; solicitud que es aprobada para seguir en Madrid en el Conservatorio de Música y Declamación, donde toma contacto con el compositor y guitarrista Regino Sainz de la Maza, con quien en lo sucesivo tejería una profunda amistad. Realiza por entonces conciertos en Granada, Barcelona, Madrid y Valencia, al tiempo que se pone en contacto con músicos como Narciso Yepes, Joaquín Rodrigo, Emilio Pujol, Eugenia Serrano y Federico Monpuo, y de poetas como Gerardo Diego.

De ahí marcha a Italia el próximo año de 1951 a estudiar con Andrés Segovia, buscando perfeccionar sus técnicas. El músico español lo acepta como participante de la Academia Chigiana, con

sede en Siena. Tal fue la impresión causada por Alirio Díaz en el criterio y la sensibilidad de Andrés Segovia, que éste le consideró el mejor de sus discípulos, le nombró al poco tiempo asistente de su cátedra de guitarra y sustituto en ella, dada la ya avanzada edad del músico hispano. Esta circunstancia ha sido considerada como la consagración de Alirio Díaz como guitarrista, dado el prestigio mundial de la Academia Chigiana en el universo académico de este instrumento. Desde ese mismo momento sus maestros Raúl Borges, Vicente Emilio Sojo y Juan Bautista Plaza apoyan sus presentaciones y recitales en varios continentes, convirtiéndose en una especie de embajador de la guitarra venezolana. De una de esas ocasiones resalta aquella en que el entonces embajador en Italia, el poeta llanero Alberto Arvelo Torrealba, lo recibe en la capital italiana y es presentado allí al público de Roma por Juan Bautista Plaza. Desde Roma, entonces, se abre la figuración de Alirio Díaz acompañado de orquestas famosas dirigidas por músicos de la talla de Leopold Stokowsky, André Kostelanetz, José Iturbi y Antonio Estévez, para nombrar a unos pocos.

PRINCIPALES GRABACIONES

Desde 1956 en Francia se produce su primera firma con un sello discográfico francés, *Editions de La Boite a Music* con un *Recital de guitarra*, a la cual seguirían también otros en años sucesivos con la Sociedad de Amigos de la Música en Venezuela, con temas de Antonio Lauro, y a partir de los años 60 en Italia y Francia salen varios discos de larga duración con piezas de Lauro, así como de panoramas de la guitarra clásica europea y antologías de la guitarra en el mundo, y luego después, en los Estados Unidos, antologías muy ambiciosas de la música clásica y de la música española, algunas llegando a cubrir cuatro siglos de actividad guitarrística. En el sello EMI de Londres graba durante los años 60 el *Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo*, obras de Juan Sebastián Bach y excelentes selecciones de motivos clásicos de la guitarra latinoamericana, venezolana y larense. En 1967 graba en Caracas un disco de antología: *Canciones, tonadas y aguinaldos*

venezolanos, acompañando la voz magnífica de Morella Muñoz. Su actividad discográfica es indetenible; en ésta da cabida a un amplio y heterogéneo repertorio de piezas musicales venezolanas, latinoamericanas, españolas y europeas.

Desde los años sesenta Alirio Díaz acometió las grabaciones de discos de larga duración, y durante la década siguiente se intensifica su discografía. Siguiendo un orden cronológico cito algunas de sus grabaciones más importantes. Destaca al principio el disco *400 años de Guitarra Clásica* (1966) donde incluye las hermosas piezas Recuerdos de La Alhambra, Asturias y valses venezolanos, quirpas y canciones nuestras. A éste le sigue *Alirio Díaz plays Bach* (EMI, Inglaterra, 1968) donde se aprecian las modalidades de Chacona, Fuga, Gavota, Preludio, Sarabanda, Allemande y Giga del gran compositor alemán.

La década de 1970 es una de las más prolíficas de Alirio Díaz en el terreno de las grabaciones, que comienza con un disco de *Música Española para Guitarra* (Vanguard, Inglaterra, 1970) y prosigue con *Alirio Díaz, Music of Spain and Latin America* (Inglaterra, 1970), el cual incluye de Gaspar Sanz las piezas: Canarias, Españoleta y Caranas; de Fernando Sor un Rondó y sus Variaciones de un Tema de la Flauta Mágica; de Regino Sainz de la Maza incluye una Petenera, las Tres Melodías Populares Catalanas (El Testamento de Amelia, Canción y Monpou); seis valses venezolanos de Antonio Lauro, un Scherzino Mexicano de Ponce y cuatro piezas de Agustín "Mangoré" Barrios: Danza Paraguaya, Aire de Samba, una Cueca y una Danza Chilena.

A éste le siguen *Trésors de la Guitare Clasique* (Francia, 1970) con piezas de Frescobaldi, Bach, Heitor Villalobos, Mangoré Barrios, Jorge Gómez Crespo, Raúl Borges y Miguel Llobet Solés. De seguidas tenemos el disco *Recital* (1971) compuesto sobre todo por piezas venezolanas entre las que se cuentan Danza Negra, Canción, Vals y Preludio, así como ocho piezas populares, en su mayoría villancicos como Niño Lindo y Al Claro Sereno, y piezas infantiles como La Huerta de Doña Ana, El Cuento de la Abuelita, el Cuento del Gallo Pelón, Tilingo y Angelito Negro.

Continúa la discografía de Alirio Díaz con *The Allegri String Cuartet* (Estados Unidos, 1971) donde interpreta junto a

esta agrupación piezas de John Elgar, Tedesco, Ponce y Castelnuovo. Le sigue luego en nuestro país el *Concierto Venezolano* (La Buena Música, Caracas, 1971) donde figuran dos valses venezolanos de Antonio Lauro; las obras Guasa, Canción y Quirpa compiladas por Vicente Emilio Sojo y ocho piezas populares venezolanas arregladas por el mismo Sojo. Cuatro piezas adicionales (Preludio, Danza Negra, Canción, Vals), y la Suite de Inocente Carreño constituida por Preludio, Capullo y Aire de Danza Criolla, cierran esta magistral grabación.

Vendría luego *The Virtuoso Guitar* (1972) con composiciones de Alfonso de Mudarra; Luis de Narváez, Gaspar Sanz, Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi, Kal Kohaut, en un repertorio donde Alirio Díaz y el guitarrista Antonio Janogro demuestran su arte en Sonatas, Fantasías, Folias y Concertos. En ese mismo año se graba el *Concierto Venezolano II* (La Buena Música, 1972) con piezas de Moisés Moleiro (Tocata y Sonata), Evencio Castellanos (Homenaje), Manuel Pérez Díaz (Guasa), Antonio Estévez (Cinco Piezas Infantiles) Raúl Borges (Vals Venezolano) y Vicente Emilio Sojo arreglando cuatro piezas populares: Quisiera Ser, Canto Aragueño, Ella no me ama y Galerón. Posteriormente vendría *Alirio Díaz, aguinaldos y otras melodías venezolanas* (1975) con arreglos de los propios Díaz y Sojo, para luego arribar a *Alirio Díaz interpreta melodías larenses* (Venezuela, Siruma, 1976) con diecisiete piezas entre merengues, canciones y valses de su región natal. De inmediato aparece *Alirio Díaz* (Venezuela, 1976), donde sobresalen el Concierto para Guitarra y Orquesta compuesto por Antonio Lauro, con la Orquesta Sinfónica de Venezuela dirigida por Jascha Jorenstein; así como un Vals de Antonio Lauro y cuatro composiciones de Vicente Emilio Sojo; de Juan Vicente Lecuna figuran Dos Sonatas, y una Suite para Orquesta de Modesta Bor. una de las celebradas versiones de *El Concierto de Aranjuez para piano y orquesta* (Estados Unidos, 1976) se debe al maestro Díaz acompañado por la Orquesta Nacional Española dirigida por Ataúlfo Argenta, donde aparecen otras piezas de Isaac Albéniz, Fernando Sor y las bellísimas Canciones Populares Catalanas incluidas en numerosas grabaciones suyas.

La década de los años ochentas se abre con *Alirio Díaz. Valses del pueblo venezolano* (Siruma, Venezuela, 1980) contentivo de quince piezas de este género provenientes de distintas regiones del país: El Bejuquero, El Ausente, Flor de Campo, Siempre Invicto, Quejas, El Diablo Suelto, Las Bellas noches de Maiquetía, Venezuela y Colombia, El Gallo, Aires de Mochima, Pasillaneando, Visión Porteña, Juliana, Conticinio y Sombra en los Médanos. Otro es el magnífico *Alirio Díaz con la Orquesta Sinfónica Nacional de la Juventud Venezolana* (Venezuela, 1980) donde vuelve con el célebre Concierto para guitarra y orquesta de Lauro bajo la dirección de Felipe Izcaray; el Concierto de Aranjuez de Rodrigo, alternando con otros artistas solistas en la guitarra como Jesús Alfonzo, Jaime Martínez y César Noriega, quienes ejecutan conciertos de Telemann, Marcello y John Philip Bach. Al final de esa década aparecería en Rumania *Alirio Díaz en el Festival de Guitarra George Enescu*.

En la década siguiente nos encontramos con *The Art of Spanish Guitar* (Estados Unidos, 1993) donde se dejan oír piezas de Tárrega, Lauro, Sojo, Sanz, Haydn, Scarlatti, Bach y Sor. Recuerdo que este disco me lo firmó dedicado Alirio en mi casa de San Felipe: en su portada se aprecia una pintura del gran artista Caravaggio. También está el disco *Four Centuries of the Spanish Guitar* (Vanguard, 1992) constituido por piezas cortas de diversos repertorios: Fantasías de Alfonzo de Mudarra, Folías de Gaspar Sanz, Sonatas de Scarlatti, Estudios de Fernando Sor y Andrés Segovia, Nocturnos de Federico Moreno Torroba, Zapateados de Fernando Sor, Danzas españolas, Estudios para guitarra y un Bolero. Pertenecientes a El Sombrero de Tres Picos de Manuel de Falla, está la hermosa pieza La Farruca, así como Asturias, la Leyenda, de Albéniz, y de Venezuela unas cuantas tonadas para guitarra.

Con el tiempo, sus grabaciones se hacen más espaciadas. Al principio del siglo XXI aparece remasterizado su disco *Alirio Díaz interpreta melodías larenses,* y continúan compilaciones suyas en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, entre las cuales citamos *Music and Highlight: Spanish Guitar Music* (2013), donde se remasterizan de nuevo sus clásicos de interpretación, y *Récital de Guitare* (Francia, 2015) hasta que desde principios

de 2016 se vino editando una serie con el título de *The legend of Alirio Díaz*, también con piezas renombradas de su pentagrama, donde vuelven a aparecer sus brillantes interpretaciones en una suerte de homenaje consagratorio, donde se plasman los nombres de Frescobaldi, Scarlatti, Bach, Haydn, Sor, Tárrega, Paganini, Albéniz, Aguado, Carcassi, Legnani, Martz, Llobet o Coste. En todos estos trabajos postreros se le tiene ya, y de modo definitivo, como el gran maestro de la guitarra española y latinoamericana en el mundo.

Llegado un momento, Alirio Díaz decidió no grabar más; prefería las presentaciones directas; a ello se agregaron las ediciones piratas de sus obras en favor de una comercialización ilegal. En 1974 se estableció en su homenaje el *Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz,* que se ha venido realizando con mucho éxito por más de quince años y ha servido para calibrar los talentos nuevos en este instrumento alrededor del mundo. Se creó en Carora la Fundación Alirio Díaz, dedicada a preservar las colecciones del maestro de instrumentos musicales, libros, obras de arte, manuscritos, cartas, fotografías, y sirven además de atractivo turístico para la ciudad.

TEMPERAMENTO, PERSONALIDAD Y EVOCACIONES DE INFANCIA

Parece natural que cualquier músico, artista, escritor o cineasta que alcance mucha notoriedad mantenga luego cierto distanciamiento con el público, debido al orgullo o la vanidad que puede generar la fama. Este síndrome de disfrutar de los privilegios de ser una celebridad parece ser completamente normal, dentro del sistema de prestigios y reputaciones de la sociedad. Vemos cómo tantos músicos, escritores, pintores, actores o cineastas se pavonean en escenarios mediáticos y sociales con la mayor holgura. La televisión, los medios y las redes sociales encumbran todo tipo de ídolos que al poco tiempo dejan ver sus aspectos más débiles: pasiones irracionales, lujos, drogas, premios, mansiones y el tipo de vida ostentoso y superficial suelen hacer de las suyas

en estos casos con suicidios, crímenes, drogadicciones, corrupción, escándalos continuados.

En casos de genios como Picasso, Faulkner, Einstein, Mozart, García Márquez, Borges o nuestro Alirio Díaz, éstos eran dueños de un temperamento afable y cordial, donde la simpatía y la sencillez en el trato son acaso sus rasgos más notables. El músico larense hacía gala de un rotundo sentido del humor, matizado de una fina sensibilidad y de una sonrisa inteligente, a través de la cual fluían de modo permanente anécdotas e historias hilarantes. Su sencillez desarmaba literalmente a sus interlocutores. Cuando le buscaban el lado egocéntrico o el aspaviento, él los desarmaba con su sonrisa o su silencio.

Además de las numerosas ocasiones en que visitó nuestra casa en San Felipe o nosotros la suya en Carora o Roma, Alirio nos mostró su generosidad; llevaba siempre regalos a mi familia (uno especial a mi hermana Elisa Elena, ahijada suya), donaba dinero a muchachos humildes del pueblo, fui testigo de ello. Esta generosidad no le venía a Alirio de un afán de dádivas, sino de un espíritu profundamente justo y de un reconocimiento al pueblo sencillo de donde él mismo provenía. En su libro *Al divisar el humo de la aldea nativa* se lee: "Al pueblo venezolano, al cual debo lo que soy y por qué lo soy" No podía ser de otra manera. Es conmovedor el tono que usa Alirio para hablar sobre el paisaje de su infancia; por ejemplo, cuando habla de su hermano mayor, Rafael, llamado Fei:

"Era uno de mis hermanos mayores. Doce años de diferencia me separaban de él, y por lo tanto fue mucho lo que me enseñó sobre las cosas del campo y de la vida. Por aquí había sido pulpero, peón de hacienda, músico, baquiano y enamorado…cuando en los bailes el bandolinista ya no podía tocar más por los efectos del cocuy en la sangre, Rafael, "Fei", también medio "paloteado" resolvía el problema continuando la música él solo: sencillamente silbaba los valses y merengues al acompañamiento de su cuatro hasta terminar la fiesta…

A menudo era yo su ayudante en los trabajos del conuco, en viajes a los pueblos y sitios vecinos, en sabanear ganado, y en lentísimos arreos de puercos. Un día, viendo mi padre que una

gata nuestra prolificaba más de lo debido, nos mandó con unas marusas llenas de gaticos para botarlos vivos en distantes parajes. Apenas llegamos al lugar propicio, mi hermano puso a prueba sus sentimientos de compasión; colgamos mochilas con y los animales en las ramas de un cují, y nos dimos a coger y a comer las deliciosas frutas de la zona, los datos y lefarias que producen nuestros cardones de modo copioso. Después de haber extendido en el suelo suficiente cantidad de frutas que pudiesen servir de alimento a los gatos, mi hermano cambió de idea, siempre a favor de los animales: decidió llevárselos a la Casa Vieja, en las inmediaciones de La Candelaria (…) En uno de estos viajes Fei no pudo escapar a los abusos que los esbirros de la dictadura gomecista cometían en zonas del campo mediante un bárbaro sistema de reclutamiento militar. Nos hallábamos en San Francisco, a fines de 1935, buscando unos remedios en la botica de Pedro Meleán cuando los esbirros lo atraparon en presencia de todos como un animal peligroso. "Usted está preso, amigo", dijo uno de ellos. Yo me quedé horrorizado ante semejante agresión y me eché a correr hacia La Candelaria por pensar, además, que podían hacer lo mismo conmigo. Al dar parte a mi padre, éste, indignado como nunca ante semejante ultraje, de una vez puso a prueba a sus amistades caroreñas y a los pocos días se logró la liberación de mi hermano, a quien, ya en nuestra casa, bromeábamos al verlo pelado y "calembudo"…

Y de nuevo volvió a enseñarme sus mañas y lecciones campesinas sobre cómo buscar y descubrir colmenas de abejas, cómo atrapar vivo a un gavilán y cómo ahuyentar a un tigre con los únicos sonidos prolongados producidos con un cacho de toro. Para romper el tedio y las fatigas que provocaban los duros trabajos del campo, Fei era otro de quienes nos distraían en momentos de reposo contando estupendos relatos criollos y recitando coplas populares. Era en tiempo de lluvia y en horas de la noche cuando, ante el mundo misterioso de los cocuyos, del canto de los sapos, del titirijí y la guacha, en el rincón de sus recuerdos aparecía n gracioso sonsote, en que los dejos imitaban el diálogo de los sapos…

Cuando leo estas memorias de Alirio, no puedo evitar el evocar las visitas que solía hacer con mi familia a la aldea natal de

mi padre, Atarigua, cuando éramos muy jóvenes, y allá vivíamos momentos de alegría con el roce cercano de la naturaleza y de la vida rústica, donde nos esperaban las casas de adobe y bahareque, los olores concentrados en bodegas y pulperías de camino, donde se percibían aromas mezclados del tabaco, querosén, chimó, queso, papelón de azúcar; las abejas y moscardones volaban en un ambiente saturado de acemitas, dulces criollos, panes dulces, cambures pasados: todo aquello era un gran olor a vida madura, coronada por el fuerte olor de la piel de los burros y las mulas, del sudor de las bestias y los hombres que las montaban. De pronto, se abría por ahí algún camino hacia la plaza, el río, los solares, las casonas dispuestas a lo largo de calles terrosas. Ahí también podían estar esperando los músicos para tocar sus bandolines, cuatros, maracas, guitarras o furros y entonar así canciones, tamunangues, aguinaldos, boleros o valses que tanto nos hacían soñar. Todo esto explica que mi padre Elisio regresara —como Alirio a su Candelaria—a su aldea Atarigua al reencuentro con su gente, así como Alirio regresaba cada vez que podía a visitar a amigos o parientes en La Candelaria, a ofrecerles sus interpretaciones de guitarra o cuatro, a experimentar otra vez el entusiasmo inicial del apego a la tierra.

CULTURA URBANA Y CULTURA RAIGAL

Me permito una breve digresión. Se ha remarcado a menudo el carácter centralista de nuestra cultura, en cuanto ésta suele concentrarse en las ciudades capitales. Es cierto que alcanza en las metrópolis un mayor grado de refinamiento y perfección formal, pero en cuanto al espíritu primigenio que anima a sus expresiones, éste debe preservarse no para acceder a un purismo, sino a una mayor autenticidad en su significado.

Lo mismo puede ocurrir con la literatura, la pintura o la música, y de quienes las crean. En literatura tenemos los casos de Faulkner, Rulfo, García Márquez, Salvador Garmendia o Augusto Monterroso, que mantuvieron siempre una personalidad humana sencilla y sin aspavientos, precisamente por reconocer la fuente

a la que se debían: el pueblo. Los creadores metropolitanos, en cambio, pueden hacer gala del egocentrismo propio del centralismo urbano, en un espacio que todo lo concentra. Le cuesta al metropolitano admitir el genio del provinciano; más bien le trata con desdén o se mofa de él; le cuesta reconocerlo precisamente por la refinada elaboración cultural de que hace gala el refinamiento urbano. No fue fácil para un Rulfo o un Alirio Díaz codearse en el mundo de la gran ciudad, en sus fastos de vanidad y orgullo, sufriendo muchas veces discriminación social o racial, y aceptando este fenómeno contradictorio con enorme dignidad.

UN VIAJE A GRECIA E ITALIA

Uno de los recorridos más placenteros de mi vida fue aquel que realicé en compañía de mi padre a Grecia e Italia, gracias a los buenos oficios de Alirio Díaz y de Simón Alberto Consalvi, cuando éste era el canciller de Venezuela, y el embajador en Atenas el poeta José Ramón Medina. Para más señas, acababan de nombrar como agregado cultural en Atenas al poeta Alí Lameda. Alí era algo así como el poeta “maldito” de Carora, leía y admiraba a los poetas franceses por encima de todo (tradujo completo *El cementerio marino* de Paul Valéry), era muy efusivo, culto y ponía un enorme entusiasmo en todo lo que hacía y decía. Alirio logró que el canciller invitara a Elisio a la tierra de Homero, que tanto admiraba. Cuando le dieron la noticia a mi padre, apenas podía creerlo. Me pidió le acompañara, nos fuimos y en menos de lo esperado allá estábamos en casa del embajador Medina, dispuestos a dar nuestros recorridos por Atenas y haciendo los periplos por Museos, templos, acrópolis, monumentos, teatros y calles donde libamos, comimos, caminamos. Recuerdo la tarde en que visitamos el Partenón y nos paseamos por la acrópolis ateniense viendo las Cariátides y desde ahí el Monte Licabeto y buena parte de la ciudad. Ascensos y descensos por el teatro Odeon. Museo Arqueológico y Museo Benaki. Calles del barrio Plaka. Descanso bajo los árboles de plátanos disfrutando del vino retsinos, ensaladas de queso “feta” de cabra, tomates bien maduros

y aceitunas negras, cabritos estofados y más vino. Puerto del Pireo, salidas con el conductor de la Embajada (Lakis, se llamaba) y Lili Kalpaca, —la guía— por los barrios atenienses. Elisio andaba buscando a Pausanias todo el tiempo, no lo encontraba, y Alirio me preguntó, "Gabriel, ¿quién es Pausanias?" "Pues no lo sé, Alirio, déjame averiguar", le respondí. Pausanias era el nombre de un geógrafo que escribió una de las primeras guías con la más precisa descripción de Grecia. "Vaya que si somos ignorantes", me dijo Alirio. Las risas se hicieron presentes.

Luego visitamos la Asociación de Escritores Helenos donde ofrecimos una lectura de poemas (Elisio), cuentos (yo) y música (Alirio). Celebración con amigos propietarios de un restorán donde disfrutamos las delicias de la mesa griega, y vinos rojos.

En días siguientes visitamos el santuario de Delfos, su fuente Castalia y su pequeña montaña llamada el Monte Parnaso, visitando cada uno de los tesoros que allí había, que no eran otra cosa que los tributos que le hacían las distintas provincias al oráculo; el estadium donde se ejecutaban los juegos.

Otro día fuimos al teatro de Epidauro, donde pudimos disfrutar de su sorprendente acústica y Elisio dio un grito que resonó por todo el ambiente, y sus respectivos baños para curarse en salud. En el momento del almuerzo en un comedor al aire libre, una abeja llegó hasta nuestra mesa y nos acompañó todo el rato, y la bautizamos como la abeja filosófica. Otro día estuvimos en Mistra, el último reducto bizantino de Grecia y visitamos un templo construido en lo alto de una escarpada colina que Alirio no quiso escalar, pero Elisio y yo nos armamos de valor y una vez allá arriba, después de un arduo esfuerzo, pudimos apreciar una bóveda con extraordinarios frescos bizantinos. El arte de Bizancio tiene unas características muy peculiares de sobriedad y serenidad distintas a las de otras artes europeas, sus figuras sagradas representando a Cristo y los santos poseen una técnica austera basada en el uso del dorado y los colores metálicos; muy sobrias son las figuras santas de la virgen y el Cristo Pantocrator, de las más hermosas que puedan observarse, y están presentes en muchos templos a lo largo de Grecia, inspiran verdadera religiosidad e influenciaron mucho al arte ruso.

Luego fuimos al puerto de Patras; estuvimos en Corinto donde fuimos a un museo al aire libre poblado de estatuas de mármol y piedra, con frescos y murales hechos con la técnica del mosaico. Allí disfrutamos de un monumento, una enorme fortaleza llamada el Acrocorinto. Es tan majestuoso el Acrocorinto que desde lejos se ve como una edificación irreal, fuera del tiempo, e inspira de veras ideas sagradas superiores a nosotros, mortales. Estuvimos otra tarde en Cabo Sounion en el templo de Poseidón, el dios de los mares. Desde ahí se veía el océano imponente, de un azul profundo y maravilloso, y las columnas del templo iluminadas por el sol radiante. Parecía que, de un momento a otro, iba a aparecer Poseidón con su gran tridente. Les hice unas fotos en contrapicado a Alirio y Elisio donde lucían imponentes, con las columnas al fondo. Cuando las fotos se revelaron se las mostré a ellos y Alirio dijo, "Oye Gabriel, no sabía que fuésemos tan importantes". Y volvió a aparecer esa risa suya tan juguetona y contagiosa.

Luego tomamos un avión Elisio y yo a la isla de Creta, donde disfrutamos de las vistas del mar cretense (el mar *kritiko*, le dicen ellos); en su capital Heraklion disfrutamos de las piezas del Museo de Arte de Creta, una cultura más antigua que la helénica. Nos acordamos de *Zorba el griego,* la película de Michel Cacoyanis (basada en la novela de Nikos Kasantsakis) con música de Mikis Theodorakis, donde Alexis Zorba (Anthony Quinn) ejecuta su famosa danza frente al mar en medio de una alegría exultante; nos acordamos de el Greco, el gran artista de las figuras alargadas que nació en Creta y se radicó en Toledo, España, donde se hizo famoso. En Creta conocimos la ciudad de Cnossos, la famosa tierra del Rey Minos, el Minotauro y el hilo de Ariadna, uno de los mitos más hermosos del mundo. Allí estuvimos apreciando los frescos del Palacio de Cnossos (donde Elisio se sentó en una réplica del trono del Rey Minos) vimos las urnas funerarias, unas vasijas gigantes del pacífico pueblo cretense, que le rindió homenaje al toro a través de fiestas de danza, juegos y malabarismos.

De regreso a Atenas y al Peloponeso, recorrimos un momento a Salamina (donde se libró una famosa batalla descrita en la *Ilíada*). El Peloponeso es una tierra árida muy parecida a la

tierra larense y falconiana, llena de tunas, cardones, cujíes, dividives y guayacanes y esto nos asombraba, que la cuna de la cultura occidental tuviera tanto de desierto. Incluso los atenienses guardan un parecido a los caroreños, observó Elisio. Volvimos a la residencia del embajador, a encontrarnos con Alirio, el poeta Medina y su esposa Inés, y allí nos dio cita para charlar y comer. Me acuerdo que una noche el poeta Medina solicitó mi compañía (tenía un problema en la vista y su esposa estaba fuera) para acompañarle por un rato a un festín que daba la Embajada de un país árabe en Atenas y yo acepté, por supuesto. Mientras José Ramón hablaba con las importantes autoridades diplomáticas, yo me aplicaba a disfrutar de los platillos árabes y vinos, y de la deslumbrante belleza de las mujeres que allí estaban. Y cuando estuve a punto de lanzar mi caballería de seducción a una de ellas, ya era hora de marcharse.

Cuando llegamos a casa, nos estaban esperando Alirio Díaz y los demás amigos y amigas, los poetas y sus esposas, para ofrecernos un concierto con piezas venezolanas. Aquello fue inolvidable. Alirio tocó "Como llora una estrella" de Antonio Carrillo, y la emoción de todos fue tal, que algunos no pudimos ocultar las lágrimas.

De regreso a Roma, nos esperaba la familia de Alirio, su esposa Lina y su hijo Sennio, también excelente guitarrista. Sus otras hijas son María Isabel, Tibisay y Josefa, que viven las dos últimas en Europa, mientras María Isabel es comunicadora social en Venezuela y coordina actividades de la Fundación Alirio Díaz y del Festival de Guitarra que lleva su nombre. Alirio tenía allí, en su departamento de Roma, una colección de clásicos literarios. Lina preparó un delicioso almuerzo con pastas caseras como no habíamos probado nunca en Italia. Salimos después a pasear con él por ahí en un verano romano donde el calor era exasperante, pero para eso estaban las cervezas, los vinos espumantes, las sambucas y ensaladas romanas.

Recuerdo que un buen día Alirio metió un rollito de papel en el bolsillo de la camisa de Elisio y le dijo "Para que se defiendan por ahí". Era una cantidad considerable en dólares. Mi padre se sonrojó, agradecido. Así era de generoso Alirio, quien le dio

a uno de sus mejores amigos el regalo imborrable de un viaje al país donde nació la literatura más depurada de Occidente.

Quise referir la anécdota de este viaje porque en él se mostró en toda su plenitud, la generosidad y autenticidad de Alirio Díaz, su sentido de la amistad y la solidaridad, su vínculo entusiasta y sorprendente con todo lo que hacía.

ADIÓS CON NOSTALGIA

Lo vi varias veces más en Maracay en casa de la Fundación Ludovico Silva, al lado de Thais y Beatriz, compartiendo su admiración hacia Ludovico. También le vi varas veces en Carora, en un festival musical y literario donde fuimos de casa en casa para que él tocara su guitarra. Poco a poco fue perdiendo sus facultades de memoria y atención, como si estuviera de regreso a su infancia, refugiado en si mismo se volvió una especie de sabio feliz que sonreía dulcemente a todo lo que oía o veía, siempre con ese noble gesto enigmático de hombre elevado por encima de las miserias, de maestro inconfundible, de músico de un estro superior, lúcido y bueno, Alirio Díaz, tu cuerpo partió un 5 de julio en Roma, pero tu voluntad de permanecer para siempre en tu amada Carora se cumplió, dios te tocó con su dedo milagroso para que con tu guitarra y tu humanidad volvieras mejores nuestros días en esta tierra. (2016)

El vals venezolano, itinerario de un sentimiento

Según investigaciones de Luis Felipe Ramón y Rivera, es poco probable que la manifestación del vals se haya efectuado en nuestro país antes de 1830. Esta fecha, que coincide con la muerte del Libertador y con el cese de guerra de Independencia, se toma como referencia para comenzar a hacer algunas pesquisas en torno a la manifestación de esta modalidad musical proveniente de Europa, que causó verdadero furor en el viejo continente, cuando músicos influyentes del romanticismo lo ejecutaban tanto en ámbitos de cámara como en los famosos salones de baile de la clase alta, tal el caso de los valses de Federico Chopin o Franz Liszt en un primer momento, quienes crearon los valses llamados de Salón o Brillantes, y luego en los de Richard Strauss (El Danubio azul) en un segundo momento; justamente en Viena es donde un baile popular, el laendler, da origen al vals antes de ese año de 1830. Habría que mencionar también los Valses Nobles de Franz Schubert, músico que los denominó así para diferenciarlos de los laendlers populares, y la famosa Invitación al Vals de Weber, una suerte de summun del vals romántico. Otros músicos clásicos europeos como Johannes Brahms (Suite de Valses), Robert Schumann (Miniaturas), Claude Debussy (La plus que lente), Igor Stravinsky (Historia de un soldado), Edward Grieg (Valse triste), Maurice Ravel (La Valse y Valses nobles y sentimentales) y Erik Satie con sus Gymnopedias se mostraron tentados por el género del vals, que siempre supo sobrevivir frente a los géneros considerados mayores o más complejos.

Las series de piezas musicales con este espíritu denominadas suites no se ejecutaban de manera independiente, sino que estaban

unidas a través de sus nombres, y se trasladaron a América posteriormente para ser ejecutados de manera autónoma con los instrumentos del caso, en representaciones de comedias, óperas o tonadillas. De aquí fue de donde el pueblo las tomó y aprendió a conservarlas. Formas como la pavana, la chacona o la zarabanda eran danzas provenientes de España divulgadas en Centroamérica, mientras que bajo el nombre de fandango se agrupaba un conjunto de piezas cortas bailables, como el minué. En América Latina contamos con varios conspicuos representantes del vals como la peruana Maria Isabel "Chabuca" Granda (La flor de la canela), el mexicano Juventino Rosas (Sobre las olas) o el cubano Ernesto Lecuona (Vals azul, Vals crisantemo) que gozaron de mucha popularidad en su momento y siguen siendo considerados clásicos del vals en el continente.

Poco a poco vendrían entrando a Venezuela las respectivas melodías "valseadas" o valses populares, mientras que la corriente tradicional del folklore incorporaba golpes y valses a dos partes concebidos como música para bailar el joropo, y permitieron apreciar un conjunto de bailes que van configurando, —en ciudades grandes como Valencia, Maracaibo, Caracas o Barquisimeto— un movimiento de expresión romántica que toma al piano como instrumento principal y configura una primera división social del vals en los salones aristocráticos, y otra de origen popular ejecutada en el caney, la plaza pública y las casas modestas con instrumentos como la guitarra, el bandolín o el cuatro.

Esta corriente popular va alcanzando otros ámbitos por parte de músicos aficionados o profesionales, donde el vals comienza a dejar constancia de su existencia, acompañado de guitarra, tiple o cuatro, mientras los músicos trabajan en sus particulares armonías, inspirados por la nueva forma.

El piano es el instrumento que propicia en la llamada corriente aristocrática del apogeo inicial de nuestro vals, mientras que la corriente popular prefiere la voz, el recurso oral acompañado de guitarra o cuatro. Entre estas dos corrientes comienza a constituirse el vals venezolano, a través de un creciente repertorio criollo, que sabe convocar una serie de modalidades y tonos melódicos propios, de improvisaciones e interpretaciones de memoria

y ejecución por “fantasía”, así como la corriente popular anónima que tuvo lugar en Venezuela en décadas posteriores hasta alcanzar el siglo XX, hacen que el vals tenga un perfil claro como manifestación cultural nuestra. Cientos de valses se componen en las distintas regiones del país, en un repertorio heterogéneo que incluye piezas de factura desigual, —atemperadas en cada región geográfica del país— pero que van conformado un expresión genuina de nuestra sensibilidad musical, que toma del romanticismo su principal nutriente. Como sabemos, la tristeza inmanente del vals, su tono que puede ser nostálgico o melancólico, expresa nuestro spleen o nuestra saudade, una mezcla peculiar de reminiscencia donde se dan cita los recuerdos dolorosos con la alegría de vivir.

Por supuesto, contamos en Venezuela con un buen número de músicos académicos que acusan rápidamente esta influencia romántica a principios del siglo XX, como Teresa Carreño, nuestra pianista más célebre (Mi Teresita, Vals gayo), José Ángel Montero (Vals para piano a cuatro manos), Juan Vicente Lecuna (Vals venezolano), Evencio Castellanos (Grandes valses de salón, Viejos valses de Venezuela, Mañanita caraqueña), Federico Villena (Amor fraternal, Dos valses), Salvador Llamozas, considerado el iniciador del nacionalismo musical venezolano (Nocturno tropical, Noches de Cumaná), así como Raúl Borges tenido por el iniciador del vals para guitarra (Vals venezolano, El criollito) Felipe Larrazábal, Ramón Delgado Palacios (Eres mi dicha, Vals de concierto en la mayor) o Federico Vollmer. Otros músicos no menos importantes y más recientes son Inocente Carreño (Mañanita pueblerina, Amada en sueños), Manuel Ramos Barrios (Dos valses de concierto para piano), Aldemaro Rometo (Vals para dos amigos Vals de los cristales, De Conde a Principal, Quinta Anauco, Catuche), René Rojas (Contemplación, Valse lento), Blanca Estrella de Méscoli (Nostalgia yaracuyana, Embrujo), Ana Mercedes Azuaje (Beatriz), Federico Ruiz (Plaza de La Pastora, Nostalgia), Rodrigo Riera (Mercedes, Valse al negro Tino, Vals en forma de preludio), Juan Carlos Núñez (Vals N° 1) para citar sólo algunos de los mejores. También dentro de la corriente popular una serie de valses —constituidos de dos y cinco partes— van

imprimiendo una identidad a las composiciones, tanto los valses populares como los valses de concierto, llamados brillantes. De esa primera generación de compositores cultos citamos a Manuel Guadalajara, Rogerio Caraballo, Manuel Azpúrua y Rafael Izasa. Así, en ciudades capitales como Valencia, Barquisimeto, Maracaibo y Caracas, —a fines del siglo XIX y comienzos del XX— nuestro vals ya ha alcanzado una peculiaridad criolla que se muestra tanto en la corriente culta como en la popular. En Coro, Ciudad Bolívar, Cumaná, San Cristóbal, Trujillo o San Felipe los autores de valses se multiplicarían incesantemente. Las reuniones y fiestas familiares, los eventos sociales siempre tendrían al vals como centro de la expresión íntima y sentimental. Comienzan a aparecer compositores representativos de cada estado, y difundirse cada vez más a través de conciertos y grabaciones.

Valses andinos emblemáticos como los de Pedro Elías Gutiérrez (Laura, Celajes), los de Laudelino Mejía (Conticinio), José Ángel Rivas (Brisas del Mucujún), Rigoberto Arellanos (Apartaderos), Pedro José Castellanos (Linda merideña) en Trujillo; los de los larenses Antonio Carrillo (Como llora una estrella) y Juancho Lucena (Las tres rosas, María Elena), Juan Ramón Barrios (Pablera, Barquisimeto) y Pastor Giménez, Pablo Canela (Gavilán tocuyano), Juan Pablo Ceballos (Un cielo de ilusiones), Félix Sánchez Durán (Ecos del alma) en Lara; Rafael Andrade (Morir es nacer) y Pedro Pablo Caldera (Visión porteña) Armando Arteaga (Rumor yurubiano, El aceituno), Teófilo Domínguez (Sol yaracuyano, Cocorotico), Eloy Moreno (San Felipe El Fuerte), Julián León (Las muchachas lindas), Francisco Quero (Mi terruño), Bartolomé Romero (Un vals para ti), Franklin Sánchez, (Hermoso Yaracuy, Mi San Felipe), Félix Pifano (El tábano) y sobre todo uno de los innovadores del la música popular venezolana, el yaritagueño Otilio Galíndez (Son chispitas, Ahora, Candelaria, Sin tu mirada) en Yaracuy; del carabobeño Augusto Brandt (Dulce ensueño, Recuerdos de mi tierra), o el falconiano Rafael Ángel “Rafuche” López (Sombra en los médanos, Crepúsculo coriano) y del tachirense Luis Felipe Ramón y Rivera (Brisas del Torbes), los marabinos Ulises Acosta (El alacrán), Lionel Belasco (Luna de Maracaibo), Rafael Rincón González (Maracaibo Florido), Luis

Soto Villalobos (Catatumbo), Amable Espina (Brisas del Zulia) y los caraqueños Francisco de Paula Aguirre (Dama antañona, Qué bellas son las flores) son algunos ejemplos de compositores reconocidos, y que deberían ser motivo de orgullo para músicos posteriores.

En el estado Miranda nos encontramos con Ángel María Landaeta (Adiós a Ocumare), Adelo Alemán (Me ausento), mientras que en el oriente del país tenemos a Juan Bautista Rosendo (El carreto de hilo), Josefa Almenar (Y tu pesar cual es?), Oscar Domingo Hernández (Tardes guayanesas) e Iván Pérez Rossi (En la mano traigo), entre tantos otros.

Pero el gran innovador del vals venezolano es el bolivarense Antonio Lauro, quien compuso piezas magistrales para guitarra que fueron conocidas mundialmente (la mayoría de ellas difundidas en un primer momento por el gran guitarrista larense Alirio Díaz, y quien ha puesto a dicho instrumento en el cenit de la música latinoamericana en el mundo) como Natalia, Vals venezolano, El marabino, Angostura, Carora, María Luisa y María Carolina, entre muchas otras.

Otros valses célebres de Venezuela son Adiós a Ocumare (Ángel María Landaeta), Noches de Naiguatá (Eduardo Serrano) Merideña (Pablo J. Castellanos) y Las bellas noches de Maiquetía (Pedro Areila Aponte). Luis Felipe Ramón y Rivera, excelente compositor e historiador de nuestra música, señala que el cuatro es el instrumento que imprime el elemento criollo principal en el vals nuestro, aun cuando la pieza mantenga una estructura armónica europea.

Pero también el bandolín, el violín y la guitarra y el arpa criolla, e instrumentos percusivos como la maraca terminan formando grupos de sonoridad especial en cada región. La guitarra, por supuesto, el instrumento popular por excelencia de toda la historia de la música occidental, suele ser en el vals un instrumento básico. Particularmente creo que el bandolín fue, durante los años 40, 50 y 60 del siglo XX, el instrumento solista donde mejor se expresó la sensibilidad popular del vals venezolano.

Durante mi infancia y juventud en Caracas, Caraballeda, San Felipe y Barquisimeto, el vals amenizó las reuniones en las

que mi padre, acompañado de otros músicos, solían reunirse para interpretar composiciones en los recibos de las casas de familia. Se ponían de acuerdo varios músicos y se daban cita en alguna casa, y yo consideraba entonces una suerte que eligiesen la nuestra. Iban llegando poco a poco y nosotros nos animábamos a recibirlos. Afinaban sus instrumentos, venía mi madre Narcisa con vasos, hielos y pasapalos, los músicos ponían su botella de whisky en el centro de la mesa, y entre valse y valse, el whisky con hielo y soda, se refrescaban los músicos, sonriendo con una especial felicidad que les inspiraba a seguir. Por aquellas cálidas casas desfilaron músicos extraordinarios como Rodrigo Riera, Alirio Díaz, Pastor Giménez, el Catire Durán, Enrique Tirado, Martin Jiménez, Raúl Freites, Gerardo Aular, Luis Salcedo, Luis Serrano, y mis hermanos Ennio e Israel, músicos y poetas; a todos ellos a menudo recuerdo con un estremecimiento de tristeza feliz.

Por cierto, vale la pena recordar la anécdota de la composición del famoso valse larense Cómo llora una estrella, cuya música es de Antonio Carrillo y su letra original de Elisio Jiménez Sierra, y que fue escuchada por vez primera en las serenatas de los estados Lara y Yaracuy. Dicho vals se hizo muy famoso en la década de los años 60 y 70 del siglo XX en versiones que popularizaron los cantantes Marco Antonio Muñiz y Jesús Sevillano con letras distintas, pero la letra original de mi padre, Elisio Jiménez Sierra, nunca fue grabada y por ello casi nadie la sabe. La transcribo a continuación como un acto de justicia:

Estrella de la noche equinoccial
Amiga del errante corazón
Que vaga por la hora en soledad
Herida por las penas del amor

Estrella del silencio tú serás
La compañera azul de mi canción
Que de mi alma brota
Henchida de romántica ansiedad
Como una dolorosa ternura de amor

Tú que por tu ventana puedes ver
El brillo de sus ojos cuya luz
Compite con la tuya díle que
Por ella pena y muere el trovador
Díle que una palabra nada más
De sus cálidos labios puede ser
La dicha de mi corazón
O la infelicidad.

Siempre me sentí tocado en lo profundo por estos valses criollos, a ellos debo buena parte de mi sensibilidad lírica, de esa que nació del corazón ingenuo de aquel joven enamorado o nostálgico que alguna vez fui.

Cine

Memoria literaria y memoria visual: un recorrido personal

En los últimos meses me he visto arrojado a una situación memoriosa cuyos móviles no sé identificar muy bien, pero posiblemente tengan algo que ver con el hecho de una necesidad imperiosa de buenas obras literarias, o buenas películas de esas que podían disfrutarse años atrás, en aquellas décadas del siglo XX donde nos sentíamos exultantes o inmortales, y la cultura era para nosotros una fuente de la que podíamos beber siempre. Afortunadamente, y gracias a los discos compactos, podemos oír música y ver películas de aquellas décadas doradas y releer, en nuevas ediciones, libros de los autores que nos asombraron por entonces con la misma emoción, y hasta diría que con un entusiasmo mayor, pues encontramos en éstos nuevos aportes, inflexiones y puntos de vista, lo cual ocurre cuando éstos se vuelven representativos de una época, clásicos contemporáneos que no dejan de sorprendernos y exaltarnos.

Quiero aclarar aquí que no se trata de una operación meramente nostálgica; no es un echar de menos a nuestra dorada juventud o a los sueños adolescentes, a la inocencia perdida ni nada parecido. Me estoy refiriendo a productos eminentemente culturales o artísticos: películas, libros, videos, obras musicales y de arte, figuras intelectuales del siglo XX que siguen diciéndonos cosas mucho más allá de los linderos cronológicos, y exponiendo sus realizaciones mediante una contundencia que puede ser una de las claves para otorgarle a la memoria unas virtudes casi sobrenaturales, por la cualidad que ésta tiene para transportarnos de manera vertiginosa a través del tiempo, dejándonos maravillados de nuevo con una serie de guiños secretos que ponen de relieve

una cualidad mayor: la de borrar por instantes el paso del tiempo cronológico y volvernos a instalar en un espacio estético que hace que nuestra vida vuelva a adquirir valor y un sentido renovado.

A raíz de un reciente cambio de residencia hube de reorganizar libros, discos, películas, cartas de puño y letra y viejos papeles, y he hallado entre ellos muchos de los símbolos que construyeron mi psique y terminaron de forjar en mí lo hemos dado en llamar *cultura*. No me refiero aquí al hecho de ser "culto" como sinónimo de prodigarse una información letrada, académica o erudita, sino al cultivo de una sensibilidad que ha venido alimentándose de un conjunto de bienes inmateriales sin que yo lo advirtiera del todo, y han venido a constituir exactamente lo que soy. En este caso, mi memoria ha viajado a una velocidad vertiginosa por un campo de imágenes y símbolos audiovisuales y escritos, comenzando por aquellos álbumes que coleccionábamos de niños, poniéndoles cromos, fotos impresas que venían en sobres y se vendían en kioscos y puestos de periódicos, y fueron los primeros ejemplos, junto a las historietas o comics (*suplementos* le decimos en Venezuela) tenidos como puntos de partida de lo que pudiéramos considerar una cultura literario-visual.

Había un álbum de *Simón Bolívar* y otro de *Ben-Hur,* la famosa película de William Wyler protagonizada entre otros por Charlton Heston, la primera gran película que me impresionó teniendo yo doce años de edad, la historia de aquel héroe judío víctima de la traición de su mejor amigo, Mesala, y luego enviado al exilio como esclavo de Roma, (tiene un breve encuentro con Cristo, quien le brinda agua para calmar su sed y le bendice con dulzura), salva su vida y la del capitán de su nave en una batalla y éste le da, a cambio, su libertad; regresa por su novia, busca a su madre y hermana en un valle de leprosos, vence a Mesala en un duelo de carretas en Roma y luego Cristo le hace el milagro de curar a su madre y hermana de la lepra. *Ben Hur* fue la primera historia fílmica que cautivó mi imaginación y sensibilidad de una sola vez. Después de ver la película, yo buscaba los cromos para pegarlos en un álbum y completar la historia en imágenes con sus respectivas leyendas, y fue quizá el primer acto que yo ejecuté para hacer dialogar el cine con la literatura, aunque no había leído

la novela de Lewis Wallace donde se inspiró la película. Era la primera vez que la imaginación me transportaba a las misteriosas tierras de Judea, y pude experimentar una emoción singular al presenciar la trayectoria de aquella vida noble, recta y justa como la de Judá Ben Hur, que fue quizá la primera lección de ética que yo recibí en mi vida de una historia en el cine. El álbum que aún atesoro de *Ben Hur* es para mí uno de los misterios de cómo la memoria es capaz de viajar por el tiempo sin que pueda ocurrirle nada malo.

Luego me pasó con películas que vi en los años 60 o 70 a los quince o dieciséis años, comparándolas con las obras literarias en las cuales se inspiraban, como *La Biblia en los comienzos*, en versión libérrima de John Huston y *Barrabás,* la novela de Par Lagerkvist trasladada al cine por Richard Fleischer. Dato curioso, el actor mexicano Antonio Rodolfo Quinn Oaxaca, mejor conocido como Anthony Quinn, encarnó a Barrabás en esta cinta, y protagonizó uno de los magistrales filmes de los años 60, *Zorba el griego*, de Michel Cacoyanis, basada en la novela homónima de Nikos Kasantsakis, en la que deseo hacer especial hincapié.

Aunque nunca leí la novela de Kasansakis donde se inspira y no tengo dudas de que se trata de una obra importante, la película puede considerarse cine puro, actuación pura, actuaciones soberbias, música perfecta y de una sencillez narrativa que lo deja a uno perplejo; sus escenas, secuencias, diálogos, tomas, la historia, todo, son magníficos. La actuación de Anthony Quinn no sólo le consagró en el cine europeo —donde trabajó, por ejemplo, como protagonista con Federico Fellini en *La Strada,* junto a Julietta Massina, esposa de Fellini —y de otros grandes roles secundarios en las películas de Elia Kazan ¡*Viva Zapata!*, —al lado de Marlon Brando—, o la aparición fugaz en la película de Vicente Minelli *El loco del pelo rojo* protagonizada por Kirk Douglas, sobre la vida Paul Gaughin, donde obtuvo sendos Oscars como actor de reparto. No estoy seguro, pero creo que en la película de Kazan fue el primer Oscar otorgado a un actor latino. Si se mira bien en la vida de Quinn, asediada por la pobreza, le vemos desde niño como un ser aventurero, un *factótum* que hizo de todo: limpiabotas, frutero, carnicero, vendedor de periódicos, obrero de

fábrica, boxeador, imitador de actores, dibujante, y luego de una pasantía como extra en el cine, Mae West y Katherine de Mille (con quien se casa y tiene cinco hijos) le ayudan a conseguir sus primeros papeles en algunos filmes de Hollywood. Es decir, su vitalismo personal, su capacidad de riesgo y lucha se conectan perfectamente con muchos de sus papeles actorales.

Interpretando a Alexis Zorba, Anthony Quinn quedó sellado para siempre como un icono del hombre griego pleno de fortaleza, voluntad y ansias de vivir. Por su parte, el actor inglés Alan Bates cumple perfectamente su rol de hombre tímido y morigerado; mientras que la griega Irene Papas y la rusa Lila Kedrova hacen unos papeles inolvidables, sobre todo el de Kedrova como Madame Hortensia, la "Bubulina",—como cariñosamente la llamaba Alexis Zorba— es uno de los personajes más tiernos y conmovedores que puedan presenciarse en el cine. Esta película marcó para siempre mi juventud, dejó un sello en mi memoria que no puede ser borrado con nada, y terminó de complementar mi pasión por el mundo griego que me había sido inculcada por mi padre, Elisio Jiménez Sierra, escritor estudioso y admirador de la literatura griega clásica, con quien fui a ver este filme cuando yo contaba 22 años. Esta pasión por la cultura griega se reforzó en nosotros cuando tuvimos la ocasión de visitar la tierra helénica en 1989, invitados por nuestro Embajador allá por entonces, el poeta José Ramón Medina y su agregado cultural, el guitarrista Alirio Díaz amigo de mi padre desde su adolescencia en Carora. Luego de estar varios días paseando por Atenas, Nauplia, Olimpia, Delfos, Micenas, Argos, Cabo Sunion y Salamina, reservamos unos días para ir en avión a Creta, y el asombro al llegar a la isla fue grande. Allí en la capital, Heraklion, nos mezclamos en plazas, cafés, bares y mares, al pueblo cretense, visitamos museos y nos zambullimos en las aguas cristalinas del *mar kritico* (así se llama en griego), en cuyas orillas degustamos vinos y platillos. Nos alojamos en el Hotel "El Greco", nombre originario del pintor Domenicos Teotocopoulos, que tanto dio que hablar en las cortes españoles e italianas, por su singular estilo de figuras alargadas, a través de las cuales idealizaba a reyes o clérigos. Visitamos el Palacio de Knossos, lugar sagrado de la antigua Creta donde nació el

mito del Toro de Minos, el Minotauro, y del Hilo de Ariadna para conducirse por el laberinto. El rey de Minos ejercía allí un poder benigno, pues no era dado a la guerra sino al placer, la danza, los juegos y el culto al Toro, su animal sagrado. Tuvimos la ocasión Elisio y yo de recordar entonces a Alexis Zorba, el fascinante personaje de Kasantsakis encarnado por Anthony Quinn en la ya mencionada película que su director, Michael Cacoyanis, dedica a Creta, y en esas danzas que Zorba ejecuta en las playas de Creta al ritmo de la música de Mikis Teododorakis, cuando desea expresar su alegría de vivir. Allí en Creta también presenciamos a hombres y mujeres danzando, bebiendo vinos *retsinos,* que, luego de concluir la danza, lanzan sus copas vacías al aire y éstas van luego estrellarse contra el piso, en un gesto de alegría pura.

***

De esta tradición del cine inspirado en obras literarias, también son memorables muchas películas de Hitchcock (posiblemente el más grande cineasta que haya existido en la tradición occidental) basadas en novelas de Patricia Highsmith y Daphne Du Maurier; o la versión que Orson Welles hizo de *El proceso* de Kafka con el título de *The trial*; la célebre *Blow up* de Michelangelo Antonioni, inspirada en un cuento de Cortázar, *Las babas del diablo*; el film de ciencia ficción *2001 una odisea espacial,* de Stanley Kubrick, inspirado en una novela de Arthur Clarke, así como la *Naranja mecánica* del mismo Kubrick lo fue de una novela de Anthony Burgess; o *Farenheit 451,* una de las pocas novelas de Ray Bradbury, llevada al cine por Francois Truffaut.

Lo mismo ocurriría en los años 70 con *La muerte en Venecia* de Luchino Visconti inspirada en la novela de Thomas Mann, y en los ochentas *1984,* de George Orwell versionada por Michael Radford; *Los muertos* de James Joyce versionada por John Huston, así como *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry llevada al cine por el mismo Huston; *El cielo protector* de Paul Bowles en versión de Bernardo Bertolucci; o los *Cuentos de locura corriente* de Charles Bukowski adaptada por Marco Ferreri, y tantas otras películas del cine europeo, estadounidense o

latinoamericano que han contado con versiones que van desde lo fallido hasta lo brillante.

En los años 90 cuesta encontrar adaptaciones brillantes de este tipo: apenas las del canadiense Peter Jackson sobre la saga de *El Señor de los anillos,* escrita por el inglés J.R. Tolkien, logran asombrarnos. En el siglo XXI es difícil decirlo, pues la centuria apenas comienza; por lo pronto destaquemos la magnífica versión de David Fincher sobre *El extraño caso de Benjamin Button,* el magistral cuento de Francis Scott Fitzgerald.

Paradójicamente, comencé a ver las películas de los años 50 un poco tarde, sobre todo las cintas del cine negro protagonizadas por Humphrey Bogart tomadas de las novelas de Raymond Chandler que se convertirían en iconos del cine, como *El halcón maltés* y *La jungla de asfalto.*

El cine latinoamericano tiene otra tradición, que merecería una mención y referencias diferentes, por tratarse de un cine más joven, pero de una densidad y profundidad que no tienen nada que envidiarle al cine europeo o norteamericano. Por lo pronto, refiero *El gran arte,* novela del escritor brasilero Rubem Fonseca llevada al cine por Walter Salles con gran eficacia. Desgraciadamente, las grandes novelas o relatos latinoamericanos tienen escasos correlatos magistrales en el cine; nuestra memoria literaria no siempre ha sido captada de modo eficaz por el arte fílmico. Lo que sí es cierto es que los venezolanos y latinoamericanos tenemos un espíritu más abierto para recibir las obras artísticas de otros países que ellos las nuestras; estamos siempre más dispuestos y despiertos a leer e interpretar sus fenómenos que ellos los de nosotros. En este sentido, habría una minimización de nuestro legado frente al de ellos en un sentido cuantitativo de difusión de nuestras obras, pero en el fondo esto representa una ventaja para nosotros; tenemos en todo caso más frescas las herramientas históricas y conceptuales para emprender una valoración de la cultura.

Evidentemente, me estoy refiriendo aquí a la memoria visual emanada de la cultura, no de la naturaleza. Mis iconos literarios venezolanos en el cine son pocos, quizá comiencen con las versiones de *La balandra Isabel llegó esta tarde,* cuento de

Guillermo Meneses trasladado al cine por el argentino Carlos Hugo Christensen; *Doña Bárbara*, la célebre novela de Rómulo Gallegos llevada al cine por el mexicano Fernando de Fuentes, y protagonizada por María Félix, Julián Soler y Andrés Soler. Rómulo Gallegos fue uno de los grandes impulsores de nuestro cine; él fue el autor del guión de esta memorable película, que gloso en el ensayo final de este libro.

Luego del cine de Román Chalbaud, que no es de inspiración literaria, está en Venezuela el cine con el tema de la violencia político-social que predominó en los años 60 y 70, y produjo no menos de ochenta películas, entre cortos y largometrajes. Desgraciadamente, de estos filmes quedaron pocos en mi memoria, entre ellos *País Portátil* e *Ifigenia* de Iván Feo, inspirados en obras de Adriano González León y Teresa de la Parra, respectivamente, y algunas otras como *Díles que no me maten* de Freddy Siso, basada en un cuento homónimo de Juan Rulfo, así como *Pequeña revancha* de Olegario Barrera, que premiamos una vez en algún festival, basada en un cuento del escritor chileno Antonio Skármeta.

La mayor parte de estas obras, incluyendo las actuales, deben sumar no menos de mil películas, pero no han sido debidamente divulgadas, pues son rechazadas por los circuitos comerciales que venden la infame, pero prolija producción de acción y violencia de Hollywood. Supongo que algo parecido sucede en países con mayor tradición cinematográfica que Venezuela como Cuba, Argentina, México o Brasil, donde se han producido obras consideradas clásicas dentro del cine internacional, seguramente también marginadas por el cine de masas. Tenemos entonces que la memoria del cine venezolano ha sido literalmente aplastada por un aluvión de películas comerciales, lo cual pudiera ser aplicable a la literatura, la cual sufrió de un menosprecio enorme por parte de un sector del país cuyos parámetros de gusto se encontraban condicionados por los lugares comunes y estereotipos de lo comercial. No se trata aquí de abogar por un nacionalismo elemental, sino de sopesar los nefastos influjos del condicionamiento ideológico al que somos sometidos los pueblos de Hispanoamérica por vías de la colonización cultural. Por fortuna, en

Venezuela actualmente se le está dando un impulso diferente al cine y a la literatura, por medio de una política cultural participativa y protagónica, implementada a través del Ministerio del Poder Popular para la Cultura por el gobierno de nuestro presidente Hugo Chávez Frías.

Lo que deseo destacar aquí no es sólo un fenómeno técnico-artístico de adaptación cinematográfica, sino un fenómeno mental que tiene lugar en la memoria para atrapar imágenes poderosas de libros y películas, sus analogías y diferencias, sus encarnaciones visibles por actores y actrices de una manera tan peculiar, que pueden amonedarse a nuestra memoria como signos indelebles de un existir en forma de obra de arte que luego, con el paso de los años, adquirieren un valor sustantivo dentro de nuestra percepción sensible-intelectiva. Este diálogo entre literatura y cine no siempre ha sido feliz, pero ha mantenido viva la cultura, puesto que en él han participado también el teatro y la música, la danza, la fotografía, la iluminación y los efectos especiales, es decir, todos los recursos técnicos disponibles han sido empleados en el máximo logro: convertir estos productos en insustituibles para la vida individual y colectiva, para la vida social y personal. Y es que los prototipos de hombres y mujeres creados por la literatura y el cine no tienen rival en otras artes; actores hay que han hecho un trabajo con tal dedicación que han terminado por identificarse individualmente con aquellos, o le deben literalmente su vida a una caracterización; actrices y actores que han impuesto modos de ser, tendencias, modas, costumbres, actitudes. Es impensable la vida sin ellos.

Ciertamente, estamos habitados de imágenes naturales y de imágenes culturales; las que nos proporciona la naturaleza comprenden el entorno: el medio, el espacio, el hábitat natural o humano, la familia o la sociedad. Las imágenes culturales las ha creado el hombre con su inteligencia: aparatos, tecnología, dispositivos, cámaras, pantallas, monitores, ciencias cibernéticas o artes que dan cabida a su capacidad de imaginar o crear, planificar o construir tanto obras físicas como intelectuales, utilitarias como artísticas. Ambos universos de imágenes se complementan, y cuando uno se impone exageradamente sobre el otro aparece el

conflicto contra natura, el artificio creado quiere imponerse sobre lo existente y cambiarlo, transformarlo. De esa fricción estamos hechos, vivimos y deseamos perpetuarnos más allá de nuestra conciencia mortal.

Otra cosa es lo que llamamos memoria histórica. Una suerte de catálogo cronológico de acontecimientos político-sociales, y una memoria colectiva que debería otorgar validación a aquella memoria, pero no siempre lo hace. Sin embargo, aquellos anales históricos casi siempre están redactados, narrados u organizados por la parte interesada, llámesele Reino, Imperio o sencillamente Poder. Paralelos a ella se encuentra una pequeña historia, casi siempre oculta en los pliegues de la otra: sublevación, revuelta, revolución, grito libertario no siempre bien visto por los absolutismos y monoteísmos seculares, pero encaminados a organizarse de modo alternativo a la memoria oficial, en este caso una memoria más discreta y signada por el riesgo, la disidencia, el sacrificio y la lucha contra el opresor, también destinada a permanecer en la memoria secreta de los pueblos que no invaden ni pretenden dominar a otros, sino a defenderse, resistir, intentar organizarse para luchar; de no hacerlo estarían destinados a una vida marginada y oprimida.

Pudiéramos decir que nuestra memoria individual, hecha de imágenes de la cultura, nos vigila siempre desde dentro y viene a reorganizar o a desordenar nuestros deseos, sueños o ideas, pero siempre va a cumplir un papel de primer orden dentro de la construcción de nuestro ser y nuestro estar en el mundo. El cine en el siglo XX ha establecido una conexión subterránea con la memoria de la literatura para poner de resalto un mundo de personajes, poniéndonos frente a ellos encarnados, visibles y palpables por los efectos y posibilidades del cine. La memoria literaria del siglo XX y la que va del siglo XXI ha sido reactivada con las imágenes grabadas y puestas en discos láser de música, películas y libros; nuestra memoria íntima está poblada de personajes, situaciones e historias, cantos y cuentos sin los cuales no tendríamos referencia significativa de casi nada. A través de innumerables recursos técnicos y actorales, efectos visuales y de edición, sonido, luz e imagen han logrado penetrar nuestra psique a niveles insospechados.

Sin esos símbolos no tendríamos referencias claras de nuestra infancia o nuestra adolescencia, y la madurez sería insoportable sin la posibilidad de contemplarse en la página escrita o en una pantalla de sueños que siempre jugaron su mejor carta en la apuesta de ir hacia adelante o hacia atrás en el tiempo, siempre auscultando dentro del presente con los poderes mágicos de la memoria. [2011]

Chaplin en *Monsieur Verdoux*: el asesinato como una de las Bellas Artes

El modo en que Charles Chaplin aborda en su filme *Monsieur Verdoux* (1947) el tema del asesino en serie es verdaderamente admirable. No hace ninguna concesión al estereotipo del asesino que vemos en el cine europeo o norteamericano de cualquier tiempo, donde imperan las interminables persecuciones de la policía o un inventario de escenas cruentas, disparos, laberinticos desplazamientos por ciudades. En plena época de crisis económica en Europa, cuando en Francia se produce el *crack* financiero de la bolsa de valores en 1930 y un enorme desempleo es el principal reflejo de esa crisis, tenemos a banqueros y trabajadores desesperados, muchos de ellos suicidas, y a la gente sumida en una gran decepción, suscitando terreno propicio para ganarse la vida de modo ilícito, con el fraude como método principal.

Henri Verdoux es uno de esos hombres que, en plena crisis, enamora mujeres solas o viudas adineradas para luego estafarlas: no para cobrar su seguro de vida solamente, sino para arrebatárselo en efectivo y luego invertirlo en empresas que puedan ser rentables. Las envenena o estrangula, se deshace de ellas con los métodos más sofisticados, teniendo el cuidado el director de no presentarnos los actos donde Verdoux les quita la vida a las respetables damas.

Después de haber trabajado como cajero en un banco por tres décadas —contando un dinero que no era suyo— y de ser despedido, Henri Verdoux debe arreglárselas para mantener a su mujer inválida e hijo pequeño, que viven en una casita en la campiña. Por supuesto, Verdoux le oculta a su esposa Mona (int. Maddy Cornell) absolutamente todo, le miente diciendo que trabaja

en un barco, cuando lo cierto es que viaja a Paris a seducir y timar mujeres. Para una de ellas, la más alegre, Annabella Bonheur (int. Martha Raye) Henri es Capitán de barco, y mientras la enamora y convence de darle su dinero para ponerlo en un banco o quitarle unos diamantes valiosísimos diciéndole que son falsos, piensa matarla con una sobredosis de cloroformo puesta en un pañuelo, pero no puede, pues su sirvienta se devuelve esa misma noche y su presencia se lo impide. Pero nadie lo detiene: finiquita detalles para hacer fraude a otras dos. Verdoux (quien toma también los apellidos de Varnay, Florey o Bonheur) muestra sutileza en sus procedimientos: envía ramos de flores durante varias semanas a una viuda de alcurnia, Marie Grosny (int. Isobel Helsom) a quien desea vender la casa de la viuda que acaba de heredar, y no pierde tiempo para montar la farsa de una nueva declaración de amor, a través de la cual logra sus principales cometidos. Con Marie Grosny pierde los estribos, la acosa mientras intenta venderle la casa y ella se retira asustada. Pero tiempo después vuelve por sus fueros enviándole todas las semanas ramos de flores, por los que paga cuantiosas sumas. Para ser ex cajero de banco, Verdoux tiene bastante cultura: toca piano, cultiva flores en su jardín, tiene finos modales, una labia impresionante y una inteligencia pasmosa para actuar rápido.

Pero Verdoux, en el fondo, es un decepcionado pesimista, un hombre que no pierde ocasión para denostar del mundo, o más bien de la sociedad. Este resentimiento lo alimenta para urdir sus planes y, como se trata de una persona metódica, las cosas parecen salirle a pie juntillas. Henri desarrolla su personalidad entre la crueldad y la sutileza, entre sus planes de dar muerte y los encantos y destrezas que usa para conseguirlo. Verdoux miente a todo el mundo: a su esposa, a la ley, a sus víctimas, a si mismo, de la manera más elegante. Desde el inicio del filme se presenta al personaje como el villano que es, sin ambages, y las investigaciones de los cuerpos policiales para ir tras él son reveladas desde un principio.

La historia se inicia con la familia Couvais, comerciantes de vino del norte de Francia, a la cual pertenece una de las mujeres desaparecidas; así Chaplin va imprimiendo al filme el necesario

suspense, para que la trama se vaya resolviendo perfectamente; de tal modo, el film rebasa el formato de suspense y también el esquema de acción (policial o no) y se convierte en una película de corte existencialista (e incluso poético), por la cantidad de diálogos sobre el sentido de la existencia que contiene, y por la profundidad psicológica que revela su director-actor que, fundido en uno solo, se apropia de un lenguaje extraordinario, un verdadero punto de quiebre de la cinematografía de entonces, habida cuenta que fue estrenada en Nueva York en 1947, coetánea con algunas películas de Hitchcock, aunque con otro tipo de humor y mayor hondura humana y filosófica.

Después de liberarse de las mujeres estafadas, una de éstas es Lydia Florey, mujer fea y autoritaria, de carácter fuerte (int. Margaret Hoffman) a quien le ha dicho que es ingeniero y debe estar viajando siempre, y tiene su dinero en uno de los bancos que van a irse a la bancarrota, y Henri Verdoux le dice que debe sacarlo todo porque corre el riesgo de perderlo. Corren al banco a sacarlo, y mientras ella cuenta los miles de francos, él le toca el piano, le sigue hablando, pero la chillona mujer se resiste a la idea, le dice que al día siguiente va a devolver el dinero al banco. Se van a dormir, suben la escalera de la casa hacia la habitación. Aquí tiene lugar una escena antológica, cuando Verdoux se asoma a una ventana a ver la noche de luna e invoca versos de un poema a *Endymion*, el famoso personaje de la literatura griega enamorado de la luna, dice algunos los versos en el balcón frente al astro nocturno y luego entra a la habitación a perpetrar su crimen. Al otro día por la mañana, sale fresco como una lechuga a contar el dinero (sus dedos apenas se ven tal es la rapidez con que lo pasa los billetes) y a depositarlo en el banco, para visitar después a su verdadera familia con la buena nueva: les ha comprado al fin la casa donde viven, ahí Henri le dice a su hijo Peter, mientras éste juega con s gato: "Peter no le tires el rabo al gato, que eso es muy cruel. Recuerda, la violencia engendra violencia."

Hablando con un amigo suyo farmacólogo, Maurice Botello (int. Por Robert Lewis) Henri investiga sobre una nueva sustancia venenosa, cuya acción no está totalmente comprobada. Mientras habla con su amigo, Verdoux anota el nombre de la sustancia, y se

le ocurre la siniestra idea de probarla en el cuerpo de algún mendigo, con cualquier indigente en la calle. Se pone manos a la obra y sale a buscar su víctima. Al rato descubre en la calle a una joven que se guarece de la lluvia a un lado de la acera, una chica (nunca se menciona su nombre, (int. por Marilyn Nash) de aspecto desaliñado y desvalido. Al acercarse a ella descubre que es muy bella y un poco cándida, ideal para llevar a cabo su plan. La invita a su departamento y le ofrece un vino, donde piensa poner a prueba el nuevo veneno. A medida que se aproxima a la personalidad de la chica, —como sólo lo haría un frío analista— Monsieur Verdoux va descubriendo en ella rasgos nobles, que le hacen desistir de envenenarla, para identificarse con ella apenas ésta empieza a hablarle de la soledad, el amor o la fidelidad. Se revelan cambios extraordinarios en Monsieur Verdoux: se han modificado sus gestos, sus expresiones se tornan pícaras y condescendientes hacia ella, hasta generar una empatía con el espectador, aún sabiendo que se trata de un asesino. No sólo la perdona, sino que le da consejos, dinero, y la despide en la puerta.

Henri Verdoux pone fuera de combate al mismo policía que le sigue, el detective Morrow (int. Charles Evans), quien posee algunos hechos y evidencias para incriminarlo, pero aún sin suficientes pruebas. El inspector comete el error de confesarle en qué se basan sus suspicacias y hacen un trato; de inmediato Verdoux busca la forma de envenenarlo poniendo el nuevo veneno de acción lenta en el vino que le ofrece cuando éste va a investigarlo; mientras van en el tren camino a la comisaría el veneno va actuando lentamente, hasta que Verdoux escapa dejando al inspector Morrow sin vida en el tren. Lo mismo piensa hacer con Annabella luego. Va a visitarla, lleva la pócima letal, programa un encuentro "romántico" con ella, una cena con vino de Burdeos, pero un nuevo incidente surge con la sirvienta de Annabella, que por accidente quiebra el frasco de la pócima en la cocina y para remediarlo lo pone dentro un frasco de jarabe, que Verdoux toma por el veneno para darlo a Annabella, y al no causar efecto en ésta no se explica por qué. Con Annabella le fallan todos los planes, pues intenta asesinarla mientras van de paseo en bote y también fracasa. Esta escena del bote donde la intenta matar con un remo

encierra esa mezcla de comicidad y drama que son impronta del cine de Chaplin, y sacan a relucir los gestos y sonrisas que le harían tan famoso.

Termina entonces por convencer a Marie Grosny —con tantos galanteos y flores— y le propone matrimonio, que ella acepta, pero no contaba Verdoux que en plena fiesta de bodas se presentaría Annabella, invitada por unos amigos. Las situaciones que se producen en esta fiesta de son tan divertidas —como esas de Henri huyendo de la presencia de Annabella— que tiene que irse de la fiesta y dejar plantada a Marie, quien al otro día se dirige a la policía. Mientras tanto, se cumplen los pronósticos del hundimiento de la Bolsa de Valores, los banqueros se suicidan, etc. todos están arruinados, incluyendo a Verdoux, quien ha puesto todo su dinero en los bancos. Pasan los años, Verdoux envejece, pierde a su familia, lee las malas noticias en un bulevar de Paris.

La inteligencia con que Verdoux planea sus asesinatos sólo se compara con el refinamiento que usa para enamorar a sus víctimas, a los ardides y trucos románticos que utiliza; frases hechas, flores, poemas, halagos. En el filme no se muestra ningún cuerpo muerto ni ningún acto violento que permita ver escenas grotescas o sangrientas; más bien nos vamos identificando con la soledad del personaje y a veces hasta nos apiadamos de sus monstruosas carencias.

Al contrario de las cintas convencionales de búsquedas afanosas de criminales, desde el comienzo reconocemos al criminal que es Henri Verdoux, de modo que la acción no se centra en quién puede ser el asesino o en la manera de acabarlo, el móvil es la forma hábil con que Verdoux se les zafa, hasta que al fin decide entregarse, no sin antes dar una vuelta por el centro de la ciudad, donde se encuentra por casualidad con la muchacha desvalida e ingenua que conoció por casualidad hace tiempo en la calle, convertida ahora en mujer adinerada que va en coche elegante (se ha casado con un fabricante de armas en plena crisis), y le invita a subir, para brindarle y terminarle de agradecer el gesto de antaño, donde Verdoux le mostró comprensión. El diálogo que mantiene con ésta en un restaurante lujoso es sencillamente extraordinario, por la ambigüedad sentimental del momento (él está ya viejo,

acabado y a punto de entregarse a la policía), y ella (que siempre ignoró que él intentaba victimizarla); de este modo, Chaplin pone en escena la dualidad moral de los sentimientos humanos cuando éstos son condicionados por las circunstancias (económicas, políticas) o los esquemas sociales, manipulados a través de la hipocresía y las frases tópicas.

Para colmo, la noche de la cena elegante con la chica se aparecen por casualidad la familia Couvais en pleno, la familia de comerciantes de vino del principio, que tienen reservación para cenar ahí, y reconocen a Verdoux al verlo. Ante todo, descuella la inteligencia de Verdoux, una inteligencia herida, curtida en el desengaño, que toma su cauce a través del arte de asesinar para hacer de esta comedia de crímenes una suerte de de lo que el escritor inglés Thomas De Quincey llamó *El asesinato como una de las bellas artes*.

Las escenas finales, donde Verdoux se entrega a la policía, es enjuiciado y conducido a la cárcel y luego antes de ir al patíbulo conversa con el padre que va a confesarlo, son de una lucidez paralizante; la entereza, valentía y convicción que muestra frente a la vida, la muerte, la religión, son extraordinarias.

Con esta *Comedia de asesinatos,* Chaplin lleva a un grado maestro el arte de la actuación y la dirección simultáneas, a la par de componer la cinta musical del filme y de hacer un casting impecable. Se basó Chaplin en la historia verdadera del famoso asesino Henry Desiré Landrú, ejecutado en 1922, y fue inspirada en una idea original de Orson Welles, quien se la vendió a Chaplin gracias a un contrato puntual por 5000 dólares, nos hace presenciar una de las obras centrales de la etapa de madurez del comediante inglés, a la que pertenece la genial *Candilejas,* (1952). Ambas constituyen, a mi entender, las obras maestras del cine de Chaplin y del cine de todos los tiempos. [2013]

El evangelio según Scorsese y Kasantsakis

Tratándose del primer mito occidental tornado religión, la vida de Jesucristo no ha escapado de las particulares versiones literarias, biográficas, artísticas o cinematográficas parcializadas o exageradas, para absorber de modo esquemático toda clase de clisés y estereotipos. Hollywood ha creado para él todo un arsenal de películas, entre las que destacan *Rey de reyes,* (1961), de Nicholas Ray; *La más grande historia jamás contada* (1965) de George Stevens y David Lean (con Max Von Sydow en el papel de Cristo); *Jesús de Nazaret,* de Franco Zeffirelli (1977) —donde Robert Powell logra transmitirnos una admirable interpretación de Jesús— y la muy efectista *La pasión de Cristo* ((2004) de Mel Gibson, entre muchas otras. De las obras que escapan a lo previsible se sitúa *La última tentación de Cristo* (1989), de Martin Scorsese, justamente porque se sale de cualquier modelo previo. Se sirvió Scorsese de la novela del gran escritor griego Nikos Kasantsakis *Cristo de nuevo crucificado* para realizar una obra sobre la vida de Jesús, abordándolo como a un hombre lleno de contradicciones; observando su relación de amistad con Judas, y de amante con María Magdalena.

Jesús se marcha al desierto a hablar a los desposeídos acerca del amor, a enfrentar y tratar de de aclarar espiritualmente buena parte de los problemas morales y religiosos que acosaban tanto al pueblo israelí como al pueblo romano.

Lo más resaltante de la película de Scorsese es su estilo duro, despojado de la pátina sobrenatural que rodea a la mayoría de las producciones que se han realizado sobre el tema. Nada de nacimientos predestinados anunciados por Reyes Magos, revelaciones angélicas, o de presentar a un Jesús adolescente que sabe

más que sus maestros. Nada de eso. Nos presenta Scorsese a un Jesucristo de carne y hueso (caracterizado por Willem Dafoe), muy humano y enfrentado a preocupaciones morales, que estimulan en él una responsabilidad hacia sus semejantes, hacia un pueblo oprimido por las fuerzas imperiales de Roma.

Jesús se halla acompañado de un grupo de humildes pescadores (en ningún momento presentados como apóstoles destinados a salvar a la humanidad) que le siguen porque ven en él a un líder que habla de cosas distintas, entre ellas el amor y la piedad, llamándoles a observar la autoridad de un nuevo dios (cuya naturaleza no e entiende muy bien), y discute siempre sobre estas preocupaciones con su amigo Judas Iscariote (interpretado por Harvey Keytel), quien lo interroga y cuestiona todo el tiempo, hasta convencerle de que sus ideas pueden brindarle reconocimiento en su comunidad y su país.

¿Por qué la última tentación? Porque siendo Jesús un hombre con vocación de fe, debe resistir a las tentaciones "mundanas" de la carne, el dinero y el poder; y por otro lado obligado a privarse de goces de la vida terrena como bailar, beber, tener sexo, poseer bienes o tener familia. Primero, Cristo se presenta a solicitar el perdón de la que había sido su mujer, María Magdalena (interpretada por Bárbara Hershey) y debe abandonarla para cumplir su misión principal: el llamado a predicar amor espiritual. La última tentación se produce cuando Cristo, antes de morir, es inquirido por un ángel al pie de la cruz, y cede ante la propuesta que éste le hace.

La historia se desarrolla con la mayor sobriedad, a través de diálogos precisos y nada artificiosos (se les despoja de la artificiosidad retórica de lo religioso), una fotografía soberbia y una música de Peter Gabriel inspirada en el paisaje árido de Judea. La música es ejecutada en instrumentos como el violín doble, la flauta, la trompeta, címbalos, flauta, guitarra, bajos y una percusión de tabla hindú y tambores de enorme sobriedad que presentan todos una sonoridad seca, muy alejada de la música almibarada de violines y orquestaciones recargadas —de esas que solemos escuchar en tantas producciones hollywoodenses—la cual sirve de apoyo perfecto para ambientar una historia ciertamente fuerte, de

gran patetismo, pero que logra tomar distancia de tremendismos sangrientos como los que se aprecian en una película como *La pasión de Cristo*, de Mel Gibson, en la cual el acto de la crucifixión (un acto común en la época, practicado a ladrones y asesinos menores) se vuelve particularmente grotesco, por la enorme cantidad de azotes sangrientos que inspiran en el espectador una mezcla de lástima y repulsión. En el filme de Scorsese estos azotes no tienen mayor relieve; se llevan a cabo por el conocido desacato de Jesús a la endeble autoridad de Poncio Pilatos (int. Por David Bowie).

No dejan de estar presentes aquí las conocidas acciones de Jesús de defender a María Magdalena cuando se la señala y se le agrede como prostituta; o la de descalabrar los mercaderes del templo; enfrentar a las autoridades en Israel; entrar a Jerusalén y ejecutar esos hechos excepcionales que llamamos *milagros*, que justamente a partir de la aparición de Cristo la iglesia católica oficializó a través de su santoral. En efecto, aquí vemos cuando Jesús convierte el agua en vino, devuelve la vista a un ciego y resucita a Lázaro. Hace además votos de castidad frente a María Magdalena, luego de haberla visto recibir a numerosos hombres en su lecho de prostituta, en una de las escenas más osadas de la película.

La última tentación de Cristo no está basada en hechos sobrenaturales de la relación de Cristo con Dios, ni interesada en dar de Cristo una imagen de mesías redentor. Más bien apreciamos en ella a un hombre lleno de dudas que mira hacia adelante, guiado por la fe y por los sabios consejos de Judas, con quien hace un pacto secreto para planear su propia crucifixión, y expandir así la nueva fe a través de la sapiencia de los antiguos profetas. De modo que Judas no es ningún traidor (como nos lo presenta la versión católica de los evangelios), sino el mejor amigo de Cristo. Otras versiones de los evangelios —llamados evangelios gnósticos, apócrifos, o perdidos, —supuestamente expurgados de la Biblia por la iglesia católica a través de las conocidas reescrituras de los llamados padres de la iglesia—- han sido hallados posteriormente, y han puesto en jaque muchos prejuicios del cristianismo ortodoxo. Estos evangelios gnósticos son el de Felipe, el de Tomás, el de María Magdalena, el de Pedro y el de Judas.

Este último, el de Judas, fue oficialmente presentado a la comunidad religiosa y científica mundial por un grupo de investigadores especialistas en el año 2006, y al cual pareciera estar asociado esta película. En este sentido Kasantsakis se adelanta, como buen visionario, a estos descubrimientos, y se agregan de modo irrebatible a las versiones conocidas de los evangelios de Mateo, Juan, Marcos y Lucas.

Pero volvamos a la película. Una vez planteado el pacto entre Judas y Cristo, Jesús se apresta a someterse al debido juicio y a la debida condena. Judas —por mandato de Cristo—va a decir a las autoridades donde se encuentra Jesús, a fin de que vayan a apresarle. Jesús sufre de los debidos castigos, latigazos y humillaciones del caso, lleva su pesado madero hacia el Gólgota (sin atravesar el pueblo ni protagonizar el Via Crucis católico) y, una vez crucificado, ve desde la cruz a un ángel que lo mira desde abajo y le ofrece de nuevo la salvación.

El ángel extrae entonces los clavos de sus manos y pies, lo baja de la cruz y lo conduce a ver el mundo placentero que se extiende ante si, mundo que incluye el derecho a tener una familia: ahí viene ya, se acerca deslumbrante María Magdalena, su gran amor, con quien se desposa. Pero Magdalena muere al poco tiempo y el ángel que siempre le acompaña le recomienda casarse con una hermana de Lázaro llamada María. Él así lo hace, para poder disfrutar de su prole.

Un buen día, ya muy viejo, Jesús se prepara para la muerte. Ya en su lecho de moribundo es visitado por los apóstoles, entre ellos Judas, quien decepcionado le reclama a Jesús su antiguo compromiso no cumplido; le hace ver que ha abandonado su juramento de morir en la cruz para poder encarnar la imagen de Dios; le hace notar el error de haber aceptado la oferta de aquel ángel, un ángel perverso; sin duda Satán que le tendió una trampa cuando estaba agonizando en la cruz.

Entonces Jesús se arrepiente; reconoce su error, se levanta del lecho, implora el perdón de Dios y le ruega le permita ser el Cristo de nuevo. Dios le escucha y entonces Cristo regresa a la cruz a cumplir con el papel para el que estaba predestinado. Al serle concedida esta gracia, Jesús experimenta la alegría mayor,

el supremo goce, y éste queda expresado en ese preciso momento de profundo agradecimiento, antes de expirar en la cruz.

Después no hay nada más, ni resurrecciones ni transfiguraciones posteriores. Esta ha sido la propuesta de Kasantsakis en su novela, quien nos ha aclarado desde el principio que su obra no está basada en evangelios fantasiosos. Y es también lo que recoge y expresa magistralmente Martin Scorsese en su brillante película.

Después de calibrar una obra así, uno no puede dejar de reflexionar acerca de los monoteísmos seculares de occidente, trocados en poderes económicos y políticos, y del daño que han venido haciendo a través de sucesivas y perversas guerras, basadas en fundamentalismos religiosos como los que exponen el islam, el judaísmo y el cristianismo, creando una suerte de absolutismo religioso, precisamente frente al cual reaccionan, creo, el escritor griego y el cineasta estadounidense, empleando ambos una soberbia cualidad narrativa que hacen de estas obras algo único en la cultura del siglo veinte. [2013]

Presencias evanescentes: Antonioni y Cortázar en *Blow up*

Sin duda, el cine italiano fue uno de los más influyentes en la cultura del siglo XX, sobre todo aquel que surgió en la década de los años 60, como parte de la eclosión que para el mundo significó ésta en el movimiento de la sociedad, que le mereció la denominación de *década prodigiosa.* Así como el cine de la *nouvelle vague* francesa, el del español Luis Buñuel y de los italianos Federico Fellini, Michellangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci y Lina Wertmuller, representaron, entre otros, altas cifras del séptimo arte justamente porque rompieron con los convencionalismos del cine comercial y la comedia superficiales.

Por supuesto, este influjo se desplegó en décadas posteriores. En los años 70 y a comienzos de los 80 este cine transgresor se mantenía con suficiente ímpetu. Se trataba de un cine de autor que absorbía los mejores ecos de la literatura y el arte de su tiempo, y los refundía en propuestas novedosas y atrevidas.

El cine de Michelangelo Antonioni se distinguió ante todo por ello: por ser atrevido, movido por una estética de la investigación interior del individuo y la relación de éste con su entorno y su tiempo, a través de una mirada que pudiéramos tildar de implacable. Antonioni filmó una serie de películas que pueden considerarse pivotes del cine europeo, llegando a influir en directores y escritores de todo el mundo.

Desde muy temprano, Antonioni se destacó por imprimir a sus guiones y concepción fílmica un lenguaje propio, un dinamismo que indagaba simultáneamente en la psique humana y sus conflictos, con incidencias determinantes en la interrelación social, a menudo haciendo una crítica corrosiva de lo establecido,

sobre todo de las convenciones sociales de las clases altas: el tedio, la decadencia y el desgaste de las relaciones de pareja, entre otros motivos.

Voy a referirme a una de estas películas, *Blow up. Deseo de una mañana de verano* (1966), film que vi hace más de cuarenta años y ahora me parece de una sorprendente actualidad, de una vigencia estética notable. Antonioni dirige indistintamente actores italianos, franceses, ingleses o norteamericanos; los ubica en distintas ciudades y usa una gama de recursos técnicos considerable en la conformación de una gramática narrativa compleja, de inspiración indudablemente literaria, la cual emplea siempre un punto de vista fílmico en permanente renovación.

No exagero si afirmo que *Blow up* es una película que aporta lecturas, significaciones y claves para acercarse al mundo contemporáneo, siendo como es una obra trabajada desde una óptica polisémica, donde los significantes se convierten en mensajes complejos, poblados de ramificaciones estéticas que rozan los campos de lo ético, lo cultural y lo social simultáneamente.

El preámbulo a esta historia nos presenta a un jeep cargado de juerguistas, de personajes que celebran por las calles una fiesta delirante, algunos de ellos disfrazados de payasos o mimos; van por calles de Londres gesticulando y gritando, usando sombreros, atuendos y maquillajes, pasan frente a un edificio moderno y luego se detienen en una esquina justo donde un grupo de obreros sale de una fábrica; entre ellos viene Thomas (int. David Hemmings), el fotógrafo, camuflado, quien luego se arrima a una pared con un bulto en la mano (donde lleva oculta su cámara), luego corre hacia su auto, donde los juerguistas lo abordan para pedirle dinero. Se entiende, después, que Thomas se ha infiltrado dentro de la fábrica con el objeto de hacer fotografías. Conduce su auto hasta un estudio fotográfico, donde entrega los rollos de fotos para ser revelados.

Thomas (este nombre nunca es pronunciado en la cinta; apenas fue aclarado y proporcionado por Antonioni verbalmente en sucesivas entrevistas), es alguien que prefiere identificarse por su contraseña: *Azul 439,* perteneciente a un londinense que ha alcanzado fama y el reconocimiento público, un fotógrafo de

modas que se mueve en un mundo sofisticado de modelos, iconos sexuales y comerciales. Está todo el día en medio de bellas jóvenes y es asediado por éstas, huye de las entrevistas y llega a su estudio ocultándose. Va del estudio a su casa a pie; allí convive con un pintor, Bill, a quien ruega le venda o regale un cuadro de los suyos, (ignorando por completo las observaciones que el propio artista hace de ellos) y una chica, Patricia (int. Sarah Miles) con quien desea mantener una relación oculta. En verdad, Thomas se encuentra aburrido de este mundo, y pronto va a descubrir algo que le acerca al terreno de lo sorprendente.

Para que la introducción a ese mundo sea también sorprendente, deben tener lugar una serie de pistas, dudas, escarceos, acercamientos fragmentarios que hablan mucho de la condición del arte actual y de los mecanismos que la industria cultural, la moda, la fotografía —y por ende el mismo cine— mantienen con el entorno (no se podría llamar propiamente una "sociedad"). Lo primero que hace Thomas al llegar a su estudio, luego de impartir indicaciones a su personal, es prepararse a fotografiar a una hermosa modelo, la famosa Verushka, en una sesión que constituye, acaso, la escena más lograda de este tipo en la historia del cine, (escena que a su vez es captada por Carlo Di Palma, director de fotografía de la película), hasta conseguir una suerte de éxtasis sexual, por lo que éste contiene y transmite, en su crescendo deseoso, entre fotógrafo y modelo. Luego de la sesión, después de la cual ambos quedan exhaustos, el fotógrafo hace una llamada telefónica para darse cita con su socio Ron.

La primera característica del temperamento de Thomas es su velocidad, la vertiginosidad de sus actos y lo cambiante de una conducta que le permite ir de un lado a otro y experimentar el mundo como un escenario provisional, donde todo acaece de modo fragmentario y simultáneo, como un collage de imágenes y experiencias superpuestas, aparentemente sin ninguna conexión entre ellas. Esto hace que se perciba en Thomas a un auténtico voyerista, una personalidad que desea captar con su cámara algo más que las imágenes prefabricadas de la moda, del estudio comercial donde parece sentirse incómodo ya. En efecto, es asediado

por un par de chicas jóvenes aspirantes a modelos, que él ignora hasta donde puede.

Hay una imagen en la que Thomas sale de su estudio de ventanales de cristal ahumado a un espacio blanco donde lo esperan las modelos, que pudiera funcionar como una metáfora de la cámara oscura (donde queda atrapada la fotografía y él mismo) y luego se dirige hacia la otra realidad (el vacío, la nada) donde se encuentran las modelos. A éstas les trata duramente, les ordena tirar los chicles, les hace repetir posiciones, les ordena sonreír ("¿han olvidado sonreír?"), y cerrar los ojos, quédense así, es bueno para ustedes, les dice, mientras abandona el estudio y le pregunta a la coordinadora antes de marcharse: "¿Las chicas siguen esperando con los ojos cerrados?". "Sí, siguen esperando, pero con los ojos abiertos", responde la asistente. Y él responde: "Entonces dígales que los vuelvan a cerrar", en clara burla ácida. Luego se marcha en su coche por las calles de Londres, a recorrer los barrios bajos. Se detiene frente a una tienda de antigüedades, busca ahí reproducciones de paisajes, pero en la tienda todo le es negado por el dependiente: pide cuadros y no hay cuadros; pide paisajes y no hay paisajes; quiere llevarse bustos antiguos y están ya vendidos; pregunta por el dueño del local y no está, y el viejo anticuario le sopla el polvo de una antigüedad en la nariz.

Esta visita a la tienda puede ser interpretada como un viaje frustrado al pasado. Thomas sale de la tienda hacia la calle, divisa el parque y se interna en él buscando acaso lo que se le ha negado; ve una cancha de tenis, a una vieja que limpia el parque, y más adelante ve una pareja: una mujer joven le coquetea a un hombre mayor. Mientras más se aleja y juguetea la pareja, más interés despiertan en Thomas. Empieza a captarlos furtivamente detrás de unos árboles; la mujer despliega una pose retadora, atrae al hombre mayor hacia ella; le besa y luego le abraza; luego ella se percata del fotógrafo y corre hacia él a reclamarle. Ella, Jane (int. Vanessa Redgrave), le dice que no puede fotografiarla en un lugar público, le insiste en que le entregue los rollos de fotos y éste se resiste a hacerlo; ella ingenuamente se arrodilla a morder la mano de éste, lo cual desata aún más su curiosidad. Sostienen un breve diálogo y ella regresa corriendo y atravesando el parque. Thomas

la ve perderse y se queda solo; regresa a la tienda del anticuario y al llegar encuentra que la dueña de la tienda ha llegado: es una bella joven que desea venderla para irse a otro país, al Nepal o Marruecos, dice. De pronto, Thomas ve en la tienda una hélice de avioneta y siente deseos compulsivos de adquirirla ("No puedo vivir sin ella", dice), al punto de querer transportarla de inmediato en su propio auto. La vendedora le dice que se le enviará luego a su domicilio.

Luego Thomas se da cita con su socio Ron en un pequeño restorán de Londres, para mostrarle las fotos que ha hecho en el interior de la fábrica. Mientras está ahí ("Uno de estos y una jarra de cerveza", dice señalando un plato cualquiera en las manos de un mesero que pasa, para ordenar su comida), hace observaciones cínicas de Londres, diciendo que se marcha de esa ciudad porque "Ya no soporto a estas zorras", dice, refiriéndose a una joven y bella mesera del lugar. Ambas actitudes revelan el oculto menosprecio profundo de Thomas por las mujeres y la vida que lleva.

De regreso a su estudio, Thomas asiste a la sorpresa de encontrarse allí a Jane solicitándole de nuevo el rollo con las fotos. La invita a pasar al estudio; la chica queda atrapada por el ambiente, la invita a un trago y a una inhalación de marihuana, pone música de jazz tratando de calmarla y distraerla. Ella le ofrece dinero y hasta de permitirle hacerle el amor si le devuelve las fotos, se quita la blusa, siguen fumando yerba y bebiendo vino (Thomas siempre bebe vino) y cuando está a punto de seducirla, llaman a la puerta para entregarle la hélice que ha reservado en la tienda hace rato. En un momento dado, entra una llamada telefónica y Thomas se lanza al piso a responderla: Es Patricia quien llama y Thomas, dirigiéndose a Jane, le dice. "Es mi mujer, que quiere hablar contigo", en un supuesto acceso de celos. Jane, extrañada ante esta llamada imposible, se niega, y Thomas dice a Patricia: "Dice Jane que no desea hablar contigo ahora", en un claro juego cínico. Se producen otras frases como:

> "No tenemos hijos, pero es como si los tuviéramos"
> "No es guapa, pero es fácil vivir con ella".
> "No, no es fácil, por eso no vivo con ella"

“A las mujeres guapas, las contemplas y nada más”
“Me paso todo el día rodeado de mujeres guapas”

Son algunas de las frases en esta importante escena, donde la hélice también tiene un carácter de símbolo en el film. Después, ella trata de robarle el rollo del estudio y de salir por la puerta de atrás, pero Thomas la descubre. Le promete de nuevo entregarle los negativos, pero la vuelve a engañar, dándole un falso rollo y reservando para él el auténtico, que se dispone revelar.

Al ampliar las fotografías descubre muecas y gestos desesperados de Jane mirando hacia los lados, lo cual el hombre mayor también parece haber descubierto también por un momento. Al agrandar más la imagen descubre un rostro desdibujado, agazapado detrás de los arbustos de la foresta del parque. Al percatarse de ello, llama a su socio Ron anunciándole el acontecimiento: cree haber salvado la vida del hombre mayor haciéndole aquellas fotos, al huir la mujer.

De nuevo llaman a la puerta del estudio. Son las dos bellas jóvenes modelos que van a retozar un poco con él, preparan café, se prueban vestidos. A una de ellas trata de desnudar, pero la chica se resiste. El arroja el ropero al suelo. Las chicas desordenan el estudio, se echan al piso, comienzan a retozar como fierecillas agresivas; hay un juego erótico irresuelto, —no se presencia el acto sexual entre Thomas y ellas—, aunque sí se deduce esto cuando ellas se visten otra vez, luego de pasar la noche con él. Mira por casualidad de nuevo las ampliaciones fotográficas y lo descubre: sobre la grama del parque, confundido entre las hojas, yace el cuerpo de un hombre mayor. Regresa al estudio. Roza con la punta del zapato la punta de la hélice (un detalle ciertamente delicado, un momento de extraña poesía), y luego va a la casa: Patricia está haciendo el amor con Bill, el pintor.

Ahora está verdaderamente solo, sin mujer, sin sexo, sin modelos, sin nada. Ni siquiera con la muerte. Han violentado su estudio y le han destrozado. Los asesinos han descubierto todo. También el espectador descubre que Patricia no era tampoco su mujer, era en verdad la mujer de Bill quien coqueteaba con él. Él le pregunta si dejará al pintor. Ella la dice que no, que no puede

hacerlo. Cuando Thomas le muestra la foto del cuerpo en el parque, Patricia le responde: "Se parece a uno de los cuadros de Bill:"

Thomas sale angustiado a buscar respuestas en la noche. Entra a un pub donde hay un concierto de rock. Todo el mundo está imperturbable oyendo el concierto de The Yardbirds. Durante éste, el amplificador de una de las guitarras eléctricas se daña y no reproduce el sonido, lo cual genera la violencia de uno de los músicos, quien golpea el amplificador y luego destroza la guitarra, para luego lanzarla al público y generar la histeria colectiva. Thomas la toma, es perseguido por los fans hasta la salida, donde luego arroja la guitarra despedazada al piso.

Se dirige a una fiesta donde lo aguardan sus otros amigos, Ron, Verushka ("Se suponía que estabas en Paris", le espeta Thomas. "Estoy en Paris" responde ella), a quien también perdió la ocasión de llevar a la cama. Todos beben, fuman, bailan, se marchan. El se queda solo, se duerme. Ya ha amanecido: entonces va de nuevo al parque a constatar lo que ha visto en la ampliación, pero en el parque no hay nada. Empieza a soplar el viento. Vienen de nuevo los juerguistas en el jeep, se detienen frente a una cancha de tenis en el parque, algunos de ellos se bajan y se dirigen a la cancha a jugar con una pelota invisible, pero que tiene presencia auditiva; ellos juegan, y por un momento la pelota cae al césped fuera de la cancha. Thomas va a recogerla y la regresa de nuevo a los jugadores en la cancha. Thomas verifica el vaivén de la pelota con sus ojos. Luego recoge su cámara del césped. La cámara del director de la película se aleja y coloca a Thomas en el césped como algo diminuto, hasta que desaparece.

***

Este ejercicio de síntesis argumental sólo tiene como objeto una apoyatura mínima para realizar algunas reflexiones. En primer lugar, está el asunto de los sentimientos escamoteados, la esterilidad emocional del hombre moderno, su inútil intento por afirmarse en un mundo tecnológico. Luego se halla la impasibilidad de los temperamentos, sobre los cuales el tiempo ejerce una presión; una subjetividad menoscabada que les hace a menudo

impulsivos (parecen no comprender la sociedad que habitan), como si viviesen realidades prestadas. Esta ha sido una característica común en otras películas de Antonioni como *La Noche, La aventura y El Eclipse,* conformadoras de la famosa trilogía suya que le valió merecido prestigio como director. Pero además se hace alusión a la sociedad en los años 60, tanto en Europa como en Estados Unidos. La sociedad que estaba reaccionando conscientemente contra los estereotipos y creando otros. Como en todo proceso de renovación, ocurre primero una etapa de decadencia, maquillada con un mundo hedonista de placeres, viajes, orgías, fiestas, consumo compulsivo, reconocibles en la mayoría de los países europeos, en este caso Italia e Inglaterra, que son a los que alude la cinta de Antonioni en tanto coproducción ítalo-inglesa, y a la nacionalidad del cineasta. En el caso concreto de *Blow up,* aludimos a un Londres embebido en la juerga, el rock, la moda, la marihuana, la promiscuidad, la histeria colectiva del espectáculo, el esnobismo y todos ellos vistos como reacciones al estatismo, la hipocresía política, el confort fácil, los clisés. No en vano se señalan entonces la música pop, Los Beatles, la expresión Mud y el Swinging London, que impusieron toda una iconología de discos, hábitos y costumbres, diseñados por la publicidad para ser consumidos por el mayor número posible de personas.

Por otra parte, tenemos el aspecto de la existencia fragmentaria, del vivir volátil del no profundizar en nada, de un conflicto con la realidad y la imposibilidad de reproducirla fielmente. En el caso de *Blow up,* colocando a la imagen como tal en el centro de la cuestión. Cuando Thomas decide ampliar las imágenes para intentar averiguar qué ocurrió aquella tarde en el parque, está ampliando el objeto y haciéndole tomar supremacía sobre el sujeto (el fotógrafo); otro objeto aparece (en este caso la víctima) difuminado una vez más, devorando las posibilidades interpretativas del fotógrafo. Y de paso, el objeto se desintegra y desaparece.

Este asunto de la movilidad está asociado al tema de lo efímero, de manera que la realidad está presentada como ilusión o como trampa, acaso como mascarada. Esto hay que tenerlo en cuenta a lo largo de la película, pues toda ella se desenvuelve en este ámbito. De aquí se desprenden una serie de implicaciones

filosóficas o ideológicas, si lo deseamos. Por lo pronto señalemos las sociales: la pequeña burguesía aspirando al estatus de la comodidad y el dinero, en detrimento de las clases obreras o trabajadoras. En la escena inicial de la película Thomas sale de la fábrica donde se ha camuflado como obrero para hacer unas fotos, son presentadas luego como un espectáculo de pobreza y abyección, son en verdad imágenes para ser vendidas y exhibidas en galerías. Asimismo, los artistas de la pantomima que se cruzan en el camino de Thomas al principio y al final de la película, son los verdaderos artistas y quienes —en un ciclo magistral—le muestran a Thomas lo pasajero y efímero de la existencia, cuando juegan con una pelota invisible y le obligan a recogerla y devolverla a la cancha.

Otras cuestiones son la técnica narrativa y el tratamiento del tema. Aquí los esquemas se rompen, tanto los del neorrealismo italiano de donde bebe Antonioni (De Sica, Rossellini, etc.) al alejarse de cualquier moraleja edificante y presentando el asunto de manera más elaborada, digamos. Los famosos planos-secuencia de Antonioni a través de los cuales accede a sus personajes, debidamente elegidos con actores diestros y jóvenes, alcanzan el mayor de sus logros: la conversión de las atmósferas en ideas. Y ello no es poca cosa, pues aquí la estética está identificada con la reflexión y alejada de moralismos, sociologismos y psicologismos, que pasan a un segundo plano. Ello habla del aporte de Antonioni en términos de pensamiento. El director sabía muy bien de lo que hablaba, formado como estaba en los círculos intelectuales de Ferrara, junto a Giorgio Basani y otros escritores.

Luego están los datos técnicos y externos de la producción. En primer lugar, la circunstancia del cuento de Julio Cortázar donde fue inspirada la película, *Las babas del diablo,* aporta detalles centrales que permiten al director italiano reconstruir una historia con otras características y personajes. La historia de Roberto Michel, traductor chileno que vive en París, nos habla de que cierto domingo éste fotografía a una mujer que besa a un niño en un parque, y cuando es sorprendida en este acto, le reclama el carrete al fotógrafo, mientras un hombre de sombrero gris se une a esta solicitud. El chico huye y el fotógrafo Michel se alegra.

Pero al ampliar las fotografías en su casa, las imágenes revelan que el muchacho no ha logrado escapar.

Cuando fue entrevistado en una ocasión, Antonioni declaró que necesitaría al menos hacer otro film para explicar *Blow up,* con lo cual se negaba a revelar el misterio de la película. En efecto, al final del filme nos quedamos sabiendo nada de nada. Todo es aparente. Sabemos a lo sumo que Jane es cómplice de un asesinato, pero no sabemos las razones que la indujeron a ello. Sabemos que tenía un cómplice: el que estaba agazapado tras los arbustos del parque, cuyo visaje es el rostro desdibujado de Julio Cortázar, quien se prestó al juego en un cameo. Aunque no se trata propiamente de un cameo, pues la aparición de Cortázar no es completa, aunque sí partícipe de la complejidad del relato.

En lo que respecta al cuento de Cortázar, éste no puede ser más complejo. Se trata de un texto con múltiples niveles de lectura, que comienza con una imagen visual donde participan el viento, el sol y las nubes en un parque en París, como escenario a la historia de un muchacho asediado (el asedio que pudiera devenir en secuestro, es una hipótesis) en situación de seducción por una mujer rubia, con la ayuda de un hombre de sombrero gris ubicado cerca en un auto. El fotógrafo va descubriendo esto muy lentamente, y a medida que se desarrolla el relato, vamos entrando en un crescendo donde se pasa de los puros nervios a "un miedo sofocado por la vergüenza", donde el fotógrafo Roberto Michel nos insinúa que "aquella mujer rubia no buscaba un amante en el chico, sino que se lo adueñaba para un fin imposible de entender sino lo imaginaba como un juego cruel, deseo de desear su satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico", escribe Cortázar. Lentamente van apareciendo pistas, rasgos, claves para descifrar las imágenes en el parque, que luego serán llevadas a las fotos y a sus respectivas ampliaciones, las cuales tienen más de una similitud con las ampliaciones de *Blow up,* en las cuales sin duda se inspiró Antonioni para construir su película.

Antonioni reemplazó al chico por el hombre mayor, a la mujer rubia por Jane, y al hombre del sombrero gris por el rostro desdibujado del hombre oculto en los arbustos (cómplice de la

coartada), el rostro de Cortázar, ganado al juego cine-literatura. Antonioni sustituye la placita de Quai de Bourbon en Paris por el Maryon Park de Londres y coloca allí, en vez de la posibilidad del asesinato del chico, al hombre mayor que después desaparece. Las que sí son invariables son las palomas, las nubes, el viento, el cielo, y por supuesto lo que mueve la historia más allá del asesinato o la seducción: la Nada, verdadera fijadora de la escena, o como dice Cortázar: "esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a perdida realidad". De cualquier modo, Antonioni y Cortázar propician, cada uno por su lado, una historia repleta de vacíos y seducciones perversas, crueldades insospechadas cuyas raíces reales desconocemos.

También está la construcción verbal "babas del diablo", la cual da lugar al efectista título. Finos hilos tan sutilmente hilvanados que son invisibles, babas delgadísimas desprendidas de las fauces de entes superiores, llámeseles santos, vírgenes o demonios, capaces de urdir situaciones azarosas, inesperadas o fatídicas.

Volvamos a la historia y veamos a Thomas saliendo de noche a constatar si, de hecho, el hombre está muerto en el parque y lo descubre: ahí está, con los ojos abiertos, negros, como un siniestro maniquí. Thomas está a punto de tocarlo, pero no lo hace. Regresa al lugar donde se encuentran todos, la gran fiesta donde chicos y chicas fuman, beben, bailan, se besan.

Se completa así, acaso, el ciclo urbano Londres-Paris que Antonioni andaba buscando para interpretar el espacio de ambas ciudades, con similares dilemas culturales y morales, aunque ni él (italiano) ni Cortázar (argentino) sean originarios de aquellas.

David Hemmings y Vanessa Redgrave fueron literalmente lanzados al estrellato con esta película. Ingleses ambos, y muy jóvenes por entonces, sus nombres estuvieron ligados después a actuaciones memorables. La Redgrave tiene una carrera brillante, con importantes premios y reconocimientos, incluido un Oscar. En los años 60 se haría aún más célebre con su actuación en *Isadora* (1968), encarnando a la famosa bailarina Isadora Duncan. Por su parte, y luego de *Blow up*, Hemmings continuó una carrera notable actuando en filmes británicos como *Camelot* (1967), *La carga de la Brigada Ligera* (1968), *Barbarella* (1968) y *Alfredo*

El Grande (1968). Durante los años 70 cumple una actuación brillante en el film *Rojo Oscuro,* de Mario Argento; en los 80 dentro de la cinta *Una duda razonable* (1980), y en el siglo XXI en el papel de Cassio en la película *Gladiador* (2000) de Ridley Scott, y en *Juego de espías* (2000) de su hermano Tony Scott; para cerrar en 2002 haciendo de Mr. Hemerhorn en *Pandillas de Nueva York* de Martin Scorsese, y finalmente haciendo un cameo dentro de la cinta *Equilibrium,* antes de fallecer en ese mismo año de 2002 a los 62 años.

Las actuaciones de Vanessa Redgrave y David Hemmings en *Blow up* dejan huella imborrable en el cine del siglo XX. Ambos muestran su potencial; pronto se convertirían en iconos. Antonioni fue certero eligiéndolos. La película ganó la Palma de Oro en Cannes en 1966. Estuvo producida por Carlo Ponti y lleva música incidental del jazzista norteamericano Herbie Hancock. Tonino Guerra es coautor del guión con Antonioni, y la ayuda de Edward Bond en los diálogos. Todo ha confabulado para que esta película, pese a no estar considerada por la crítica a la altura de la famosa trilogía italiana de Antonioni, se haya convertido, por ello mismo y por sus mismas imperfecciones buscadas, por su narración fragmentaria y nerviosa, en un clásico que ya forma parte del espíritu de una época contradictoria, que continúa enviándonos señales para que comprendamos mejor la vida en las grandes ciudades. [2012]

Alicia en el pais de Tim Burton

Me encuentro literalmente *maravillado* con la versión libre que acabo de ver de Tim Burton sobre *Alicia en el País de las Maravillas,* la célebre obra de Lewis Carroll. Asombrado, primero, por la extraordinaria estética visual que ha manejado el director en este filme, tan poderosa que muy bien justificaría aquel adagio que dice: "Todo lo que un hombre puede imaginar, otros lo podrán realizar". Para llevar del papel al cine las aventuras de Alicia Kingsley hay que armarse no sólo de un completo dispositivo tecnológico y de efectos especiales, sino conseguir una concepción artística de nivel, que no deforme la historia de Carroll, una narración compleja por muchos motivos. En este caso no se trata de versionar una obra de ficción o de fantasía pura, sino una obra poblada de juegos inteligentes, manejo del absurdo, poesía, canciones, matemáticas, dibujos, ludismos de lenguaje y una serie de transgresiones de la lógica (el *nonsense)* e innovaciones lingüísticas que la señalan como una obra ciertamente atípica en la literatura.

Lewis Carroll, nacido en 1832 y fallecido en 1898 a los 66 años (cuyo verdadero nombre era Charles Lutwidge Dodgson) no era precisamente un literato sino un científico, un fotógrafo, profesor hijo de un clérigo. Se educó en Oxford, donde estudió y enseñó matemáticas y álgebra. Se ordenó en un colegio católico, pero nunca predicó; era un hombre excéntrico que no se casó nunca; encontró alegría enseñando a los niños y las niñas, a quienes escribió libros de adivinanzas y acertijos. *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) fue escrito para entretener a Alicia Liddell, hija de un decano de la Iglesia Cristiana (un relato que primero se llamó "Las aventuras de Alicia Tierradentro", ya se verá por qué), un libro que venía ilustrado con dibujos de Sir John Tenniel, casi

inseparables de éste. Después escribió otro de estilo muy similar, *Alicia a través del espejo* (1872), con ilustraciones del mismo Tenniel. Por cierto que la Alicia que dibuja Tenniel, rubia y de cabellos largos, con ese vestido de niñita inocente, la Alicia cándida del relato, no es en verdad una niña sino una púber —esa edad situada entre la niñez y la adolescencia—, no tiene que ver físicamente con la Alicia real. Hay una fotografía de ella hecha por Carroll donde está sentada en un columpio, y es una niña de cabello negro corto y falda corta y holgada; ahí luce una mirada perturbadora, una mezcla de erotismo y dureza. De modo que no tratemos de hacer comparaciones del libro con la realidad (cosa a la que son muy asiduos ciertos profesores) para buscar pistas de análisis dentro del esquema literatura-vida.

Carroll poseía un oído especial para asociar el sonido de las palabras, lo cual le permitió producir del mejor *nonsense* escrito en inglés. Sus obras posteriores, como *Silvia y Bruno* (1869) no logran amalgamar bien la tentativa de unir la historia para niños con las enseñanzas cristianas. También publicó muchos artículos, trabajos dedicados a la lógica simbólica y a las matemáticas. Fue un hombre físicamente feo, cuya obsesión por las niñas lo llevó a fotografiarlas y a convertirlas en fetiches. Hizo una galería fotográfica de niñas púberes, en la que Alicia Liddell era una de las preferidas.

Si uno observa bien la literatura inglesa o irlandesa, se da cuenta de que la sátira social fantasiosa fue siempre una de las mejores maneras de vengarse de la sociedad reglamentada y reprimida, hipócrita, egoísta y cruel con los niños, a quienes se aplicaba una dosis tremenda de represión y violencia durante su crecimiento o educación. Si uno ve, por ejemplo, la obra de Jonathan Swift *Los viajes de Gulliver* (1726), un siglo antes —donde también el autor se vale de recursos fantásticos y grotescos para ironizar el poder— percibe que son dispositivos literarios, recursos estéticos que usó Swift para satirizar la sociedad de su tiempo (uno de los más radicales es su texto *Una modesta proposición,* donde para solucionar el problema de la infancia hambrienta en su país propone comerse los niños de Irlanda), lo cual permite indicar que *Los viajes de Gulliver* es una obra que no tiene nada de infantil; es una obra dura, cáustica, terrible.

Algo similar sucede con Carroll un siglo después. Su célebre obra no es sólo la inocente historia de una niña perdida dentro de su sueño. No. Alicia es también una víctima de la sociedad cruel y terrible en la que vive, época donde la represión sexual y la inducción familiar, la culpa católica y los convencionalismos extremos hicieron de las suyas. Buena parte de la novela de lengua inglesa posterior, incluyendo a Laurence Sterne (que casi cuarenta años después que Swift sorprende al mundo con su *Tristram Shandy),* Wilkie Collins, Oscar Wilde o William Thackeray, van contra un esquema represivo o pacato de la sociedad inglesa o irlandesa que no cesa de estar enredada en sus prejuicios de clase y su racismo encubierto.

La simplicidad narrativa de *Alicia en el País de las Maravillas* es aparente. Se trata de una narración llena de altibajos, de una acción permanentemente interrumpida, poblada de trucos y personajes fascinantes, bien dibujados, con un tremendo peso específico dentro de la trama, personajes que cada vez que aparecen remueven el fondo de la conciencia del personaje central, Alicia, y la confunden hasta límites angustiantes. Alicia cae en un hueco, en un hoyo profundo, y a medida que desciende va perdiendo la conciencia. Entra en una suerte de sopor y luego en un sueño continuado, una suerte de pesadilla de la cual desea despertar y no puede, pues su destino es seguirla hasta sus últimas consecuencias, y esto es precisamente lo que logra Carroll en su libro: que sigamos sin pausa la acción soñada de Alicia.

Los personajes de este relato, alegorizados en animales, pueden llegar a ser mucho más que eso; pueden llegar a transmutarse en símbolos o incluso convertirse en elementos religiosos. No hay en toda la narración ni un solo personaje real, excepto la hermana que la acompaña brevemente al principio y al final, cuando están leyendo sentadas en la ribera de un río, y en la película de Burton se trucan en los padres y los asistentes a la boda de Alicia, que no llega a producirse. Con esta modificación que ha introducido Burton en la película, se pone aun más en evidencia el mundo de convencionalismos y prejuicios al que nos hemos referido, resuelto al final de la película cuando Alicia decide decirles la verdad a todos, anula la boda por propia voluntad, expresa

lo que piensa y siente a los presentes, a sus familiares, al novio y a sus padres, quedando libre de toda atadura.

En el libro no sucede esto. En el libro Alicia se encuentra sentada con su hermana a la orilla del río y ve que ésta lee en medio de un calor sofocante un libro sin dibujos ni diálogos. De pronto Alicia ve más allá unas margaritas que le provoca ir a tomar, y al levantarse descubre a un conejo blanco con los ojos rosados, un conejo que habla y ve la hora en un reloj que lleva en el bolsillo del chaleco. Esta primera aparición fantástica la induce a seguir tras el conejo por la pradera, y éste se mete en una madriguera al lado de un árbol. Alicia sin pensarlo lo sigue y se introduce también en la madriguera, que pronto se convierte en un túnel por donde cae: cae y cae y sigue cayendo en un pozo profundo cuyas paredes están cubiertas de armarios y anaqueles, mapas, cuadros, pianos, frascos. Ahí empieza a comparar su caer y rodar con el de la vida real, continúa haciéndolo millas abajo, hasta un punto en que cree estar cerca del centro de la tierra. Mientras lo hace, cavila, y en ese cavilar es donde comienza su aventura. Una aventura que alterna los modales sociales con las sorpresas en una proporción similar, y también en esa medida la ignorancia y la inteligencia van estableciendo un contrapunto: la incertidumbre y las certezas surgen en paralelo. A lo largo de todo el libro se establece, primero, un punto de asombro, de duda o sorpresa que se ve interferido por accidentes, golpes, porrazos, tropezones y encuentros de todo tipo con animales. Es asombrosa la cantidad de animales que conoce Alicia en ese recorrido; animales que tienen, casi todos, cualidades humanas y que componen, entre todos, una prodigiosa fábula.

También se encuentra Alicia una buena cantidad de alimentos, pócimas o frutas que la hacen ganar o perder tamaño o estatura; prueba bebedizos alucinantes, tartas o pasteles, los cuales dan lugar a una serie de desdoblamientos en su persona. Apenas concluido el primer capítulo, podemos comprobar que “Alicia estaba ya tan acostumbrada a que todo lo que le sucediera fuera algo extraordinario, que le parecía francamente una sosada y una estupidez que la vida discurriese normalmente, como si nada”.

En el capítulo segundo ya estamos instalados en el territorio del absurdo. Empiezan a aparecer palabras nuevas, palabras

inventadas por Carroll para indicar un desquiciamiento del mundo real creando un léxico propio, y a su vez propicia los cambios de tamaño ("¡Qué gracioso va a ser mandar regalos a los propios pies de una!", son sus palabras) —un recurso que Carroll ha tomado, me atrevo a señalar, de Jonathan Swift— o de trabajar en el elemento de la mímesis, que conduce a lo filosófico: "Pero si no soy la misma, la pregunta siguiente es: ¿Quién soy yo? ¡Ah, eso sí que es un misterio!". También es frecuente la utilización del disparate en muchos de los poemas, el uso de herramientas mágico-simbólicas como la llave de oro, la mesa de cristal, o de imágenes absurdas, como la de ahogarse en sus propias lágrimas. Y por supuesto de una serie de canciones-poemas que son de los más ingeniosos y cómicos de la literatura.

No es nada sencillo tratar de explicar en qué consiste el *nonsense* inglés. Literalmente podría sustituirse por *sinsentido,* pero no equivale sólo a eso; se trata de una suerte de absurdo que tampoco es el absurdo únicamente. Es una especie de sinsentido rebosante de humor, con el agregado del juego de palabras, un retruécano que no se contenta con el mero juego de los sonidos de éstas, sino con un ludismo inteligente y gracioso que sólo se advierte en la peculiaridad de la lengua inglesa, y es muy propio de un refinamiento, de una estilización del temperamento flemático de lo inglés, que sólo los británicos o irlandeses o quienes allí han vivido (o han estudiado su literatura) pueden apreciar mejor. No es sencillo poner un ejemplo de *nonsense* en el libro de Carroll, pero algo de él pudiera estar en los versos siguientes:

> ¡Ved cómo el industrioso cocodrilo
> Aprovecha su lustrosa cola
> Y derrama las aguas del Nilo
> Sobre sus escamas doradas!
> ¡Con qué alegría muestra sus dientes,
> Con qué primor dispone las uñas y se afana en invitar pececillos
> A entrar en sus mandíbulas sonrientes!

La aparición del Gato de Cheshire (región inglesa donde nació Carroll), el Perro, el Loro, el Ratón, el Pato, el pájaro Dodo

(muchos coinciden en que ese pájaro simboliza al propio Carroll), el Conejo Blanco, la Oruga Azul, Pepito el Cachorro Enorme, la Liebre de Marzo, la Tortuga Artificial, el Sombrerero Loco y la Reina de Corazones terminan por configurar los personajes más importantes del relato.

En la película de Burton, el papel de Alicia lo cumple la actriz Mia Vasikowska; el del Sombrerero es interpretado por Johnny Depp (quien ha protagonizado numerosos filmes de Burton) y el de la Reina de Corazones, Iracebeth de Crims, por la esposa del director, Helena Bonham Carter, estupenda actriz quien una vez más ha hecho un magnífico rol. La Reina de Corazones es el personaje fuerte de la historia, y quien representa al Mal, el capricho, la arbitrariedad o el abuso de poder. La Reina, dueña de una cabeza deforme, ante cualquier contratiempo o sinsabor ordena: "¡Que le corten la cabeza!". Su contraparte en el filme no es sólo Alicia, sino su hermana Mirana, la Reina de Corazones Blancos que vive en el país de Salazer Grum, un personaje creado por Tim Burton para hacer un contrapeso, interpretado por Anne Hathaway (así se llamaba la esposa de Shakespeare), quien da un brebaje a Alicia para que recupere su tamaño natural. Otros personajes son los Dos Gemelos Gordos, que sustituirán en el filme de Burton a los Diez Infantes Reales que aparecen en la obra de Carroll. Personajes con otros nombres en la cinta de Burton son la Oruga Azul, llamada Absolem, una suerte de consejera de Alicia; el personaje llamado Stayne, caballero de atuendo negro con un parche en el ojo, brazo ejecutor de la Reina de Corazones; el monstruo mayor, llamado el Jabberwocky, con quien debe enfrentarse Alicia en el día Frabjuloso; Inglaterra se llama Infratierra; el perro Bayard sustituiría a Pepito el Cachorro Enorme; el hermoso detalle del baile del Futterwacken y la espada Vorpal son otros elementos introducidos por Burton para agilizar la historia.

En el capítulo octavo del libro, titulado "El croquet de la Reina", se cumple una de las partes neurálgicas del libro, al establecerse la lucha entre la Reina de Corazones y Alicia, quien aquí luce más decidida que nunca (ora vez la rebelión ante la autoridad arbitraria):

— ¿Y quiénes son estos? —continuó preguntando la Reina, señalando hacia donde yacían los tres jardineros en torno al rosal, pues como habréis imaginado al estar boca abajo no se les veían más que las espaldas...
— ¿Y yo qué sé? —respondió Alicia, *asombrada de su propio atrevimiento* (subrayado nuestro) —. ¡Lo que es a mí, todo esto no me va ni me viene!
Esto encolerizó tanto a la Reina que se puso colorada.
— ¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten...!
— ¡Tonterías! —exclamó Alicia, atajando con voz tan alta y decidida, que la Reina se quedó sin habla.

En la película de Burton se efectúa una serie de variables que ayudan a cohesionar la historia desde el punto de vista cinematográfico y que no pueden reprochársele, pues el espíritu de la obra no se altera en lo esencial. Sorprende, sí, que Burton haya prescindido del personaje de la Tortuga Artificial, al que se le pudo sacar partido aunque hubiese sido desde el punto de vista puramente visual: un caparazón de tortuga con cabeza y patas de vaca. Se ha deducido que este personaje lo tomó Carroll de unos productos llamados Sopas de Tortuga Artificial, que sabían a tortuga, pero eran jarabes espesos a base de caldos concentrados de vaca, muy apreciados entonces y, al parecer, deliciosos.

Pero no importa, lo que hay que resaltar en la película de Tim Burton es el espíritu, los diálogos, la agilidad de la anécdota, las buenas actuaciones, los hermosos efectos, la nitidez de las imágenes: todos hacen un homenaje al *nonsense* de Carroll a través de un barroquismo visual y una factura tan particular, que han señalado a Burton como uno de los directores más cuidadosos, minuciosos y sensibles de la actualidad.

Al final de la historia, en el libro de Carroll, Alicia despierta después de haber tenido una discusión con la Reina de Corazones, quien después de ordenar que le cortaran la cabeza a Alicia, ésta le grita:

— ¿Quién les va a hacer caso? ¡Si no son más que un mazo de cartas!

Entonces los naipes de la baraja caen sobre ella, y al despertar descubre que no son más que las hojas secas que habían venido a caer sobre su cara. Ahí mismo su hermana la ayuda a despertarse del sueño y vuelve a la realidad. Alicia le cuenta a su hermana algo de lo que recuerda del sueño, y luego que termina, su hermana la besa y le dice que corra para que vaya a merendar. Y al hacerlo, Alicia recuerda por momentos su sueño, mientras su hermana continúa sentada, con la cabeza apoyada en una mano y contemplando el sol que se oculta, pensando en las aventuras de su hermana y soñando despierta con ellas, con la sensación de estar oyendo el sonido de todas las pequeñas criaturas del sueño de su hermana, que empiezan a surgir cobrando vida a su alrededor. "Cerró los ojos para mantener el sueño vivo por un instante más, pero sabía que al abrirlos todo recobraría la insulsa realidad".

Para terminar, "piensa en cómo sería en el futuro esa pequeña hermana suya cuando se convirtiera ya en una mujer, y cómo se conservaría a través de sus años maduros, con el corazón sencillo y amante de su niñez: reuniría en torno de sí a otros pequeñuelos futuros y les alumbraría los ojos con las maravillas de otros muchos y curiosos cuentos, quizás incluso con esas mismas aventuras de un ensueño ya lejano, sentiría todas sus pequeñas tristezas y se alegraría con sus pequeños goces, recordando su propia infancia y sus alegres días del estío de antaño".

Y es acaso en un final como éste, donde yo digo que el cine no puede alcanzar nunca a la literatura. [2013]

Orson Welles, Quijote enamorado de España

Aunque nacido, criado y educado en Estados Unidos, Orson Welles fue siempre un hombre disconforme con su país. Su madre pianista y su padre empresario le proveyeron de una educación refinada rodeada de buenos colegios, libros, música, exposiciones y teatro donde las piezas dramáticas de los grandes escritores siempre estuvieron a la orden del día. Desde niño estuvo haciendo en la escuela papeles de obras de Shakespeare y asistiendo a programas radiales dramatizados. Desde joven tuvo contacto con escritores, actores, productores radiales y televisivos que le fueron introduciendo lentamente en la vida intelectual y teatral de varias ciudades importantes de Estados Unidos. Su primer éxito radial de repercusión internacional, *La guerra de los mundos,* se basó en la famosa novela de Herbert George Wells del género de ciencia ficción, muy leída en su momento, y cuya adaptación radial, plena de suspense aterrorizante, dio fama a Orson Welles por el realismo crudo y extraordinario de su guión y locución, trasmitidos en Nueva York, donde Welles logró transmitir la sensación de fin de mundo. Esta curiosa coincidencia Wells—-Welles sería el comienzo de una relación amor-odio de Orson Welles con su país de origen.

El primer largometraje de Orson Welles, el archiconocido *Ciudadano Kane* también constituyó una crítica feroz al establecimiento mediático y los delirios de poder en Estados Unidos, encarnados en el empresario Charles Foster Kane, personaje inspirado en el magnate real William Randolph Hearst, quien no dudó en demandar a Welles y a los Estudios Mercury, y en sabotear la distribución de la película, hablando con los propietarios de

los Estudios en Hollywood. De ahí en adelante, la carrera cinematográfica de Welles fue más que accidentada, aunque siempre estuvo guiada por la excelencia estética y las exigencias artísticas de su densa cultura literaria.

De sus películas inspiradas en obras literarias, destacamos su saga en honor a Shakespeare conformada por *Macbeth* (1948), *Otelo* (1949) y su original homenaje al dramaturgo inglés patente en su admiración al bebedor Falstaff en *Campanadas a medianoche* (1966), donde hace también recreaciones breves de *Las alegres comadres de Windsor, Ricardo III* y *Enrique IV*. Hay que mencionar su magistral adaptación de *El proceso* (1962) de Franz Kafka y la libre versión de una novela de Isak Dinesen para realizar *Una historia inmortal* (1968). Son dignas de mención otras películas suyas inspiradas en mediocres obras literarias como son *La dama de Shanghái* (1948), tomada de una novela de Sherwood King, *Si muriera antes de despertar; El cuarto mandamiento* (1942) basada en una gris novela de Booth Tarkington, y la otra gran obra maestra suya *Un toque de maldad* (*A touch of evil*) que han traducido errónea y sistemáticamente como "Sombras de mal", basada en una novela de un tal Whit Masterson titulada *Badge of evil*, que significa "Insignia de maldad", título muy cercano a la personalidad de Quinlan, el corrupto policía encarnado por Welles.

De este modo, queremos indicar que las referencias literarias de Orson Welles son casi todas ajenas a la tradición norteamericana. Su relación profesional con los productores norteamericanos fue bastante divergente; no se acomodó bien a la cultura de ese país ni a sus modos de relacionarse con el ser humano; en ese sentido fue bastante polémico y controversial; su diálogo se estableció mejor con artistas, cineastas y escritores europeos o latinos, al punto de enamorarse y mantener unas relaciones amorosas intensas con actrices mexicanas yo españolas como la mexicana Dolores del Río. Y para los que no estén enterados, la bella Rita Hayworth no se llamaba así, ese era su nombre artístico, pues el verdadero era Margarita Carmen Cansinos, y aunque nacida en Nueva York, era descendiente de inmigrantes españoles; de las grandes estrellas de Columbia. Su padre era bailarín nacido en

la provincia de Sevilla, mientras que su madre, de apellido Hayworth, era una bailarina de origen irlandés. Su padre era pariente del eminente literato español Rafael Cansinos-Assens, uno de los literatos más importantes de la literatura europea. Margairta comenzó como bailarina a los 13 años. De extraordinaria belleza física, esta pelirroja pronto se posicionó como una de las estrellas de los estudios Columbia y de la 20th Century Fox. Del matrimonio de Rita con Orson Welles nació Beatrice, quien ha sido una persona muy activa en la recuperación de la obra de su padre. Su actuación bajo la dirección de su marido en *La dama de Shanghái* continúa siendo uno de los clásicos del cine.

Con España, especialmente, Welles tuvo una relación muy estrecha. Admirador del temperamento español, de sus tradiciones, maneras y costumbres, fiestas y vinos, comidas, escritores, artistas, Welles se declaró enamorado de España, al punto de dejar escrito en su testamento que sus cenizas fuesen enterradas en ese país. Le gustaban las procesiones religiosas, la Semana Santa de Sevilla (ciudad donde rodó buena parte de *Mr. Arkadin*) y las corridas de toros; de éstas era fanático al punto de hacerse amigo personal de Luis Miguel Dominguín y de Antonio Ordóñez, las dos más grandes toreros españoles de entonces. Con Ordóñez la amistad fue grande, a él le pidió que, una vez hubiese fallecido, sus cenizas fuesen enterradas en España, y así lo hizo cumplir Ordóñez, poniéndolas a resguardo en un lugar que el torero tenía en una localidad de la provincia de Málaga, una finca de recreo llamada San Cayetano.

Conocedor de la literatura española, Welles siempre estuvo fascinado por la obra de Miguel de Cervantes. Durante varios años, estuvo acariciando la idea de llevar a la pantalla su novela más famosa; de hecho, filmó muchas escenas en el año 1960, pero pronto enfermó y no le fue posible culminar la obra; después se fue postergando por años y Welles finalmente empeoró su salud, hasta que un día del año 1985 fallece en un hospital de Los Ángeles.

Tratándose de la primera y gran novela del Renacimiento europeo, tenida como referencia fundacional de la novelística moderna, Welles no se amilana ante tamaño proyecto, más bien

se siente estimulado, y desde los años sesenta del siglo veinte y hasta el final de su vida, saca fuerzas para asumir tal empresa, viaja a España para hacer la elección del actor principal, que al final sería Francisco Reiguera, mientras el de Sancho Panza se lo confiaría a su amigo Akim Tamiroff, uno de sus actores favoritos, que ya había trabajado con Welles en otras películas.

Algo que llama poderosamente la atención en este filme es el conjunto de convergencias que la señalan como a una especie de canto de cisne para actores y directores. Siendo la última película de Welles, y donde éste aparece como actor por vez postrera, es también la última donde aparece el español Francisco Reiguera como actor, y la única que le mereció pleno reconocimiento, pues sus otros papeles habían sido apariciones eventuales o efímeras en películas de Luis Buñuel (*Simón del desierto,* 1865; *Cumbres borrascosas,* 1963; *Gina,* 1961) y en otra película famosa de los años 60, *Viva María!* del francés Louis Malle, donde hizo de Padre Superior, y en otra donde cumplió el rol de Obispo (*Los cañones de San Sebastián,* 1968), sin lograr acuñarse en ninguna de ellas como un actor de relieve. En cambio, el personaje de Don Quijote le calza como anillo al dedo, tanto por su avanzada edad y la magra estampa de Alonso Quijano, Reiguera logra imprimir un sello definitivo a la caracterización del Quijote: fantasioso y derrotado, que bajo la conducción de Orson Welles da el personaje como ningún otro, para brindarnos este soberbio papel basado en el personaje novelesco más famoso de todos los tiempos. Como dice Welles en sus reflexiones sobre éstos dentro de su propia película: "Don Quijote es el gran mito, pero Sancho Panza es el gran personaje".

Lo mismo podríamos decir de Akim Tamiroff, que pienso también logra quizá la mejor caracterización de su carrera con ésta de Sancho Panza, y que viene a ser la última de las suyas. Tamiroff también disfrutó de la amistad y la confianza de Welles, con quien trabajó en sus películas *Un toque de maldad* (1958), donde hace de Joe Grandi, un corrupto proxeneta y traficante de drogas; también en *Mr. Arkadin* hace de un personaje fracasado; mientras en *El proceso* le corresponde el papel de Block, un burócrata encubridor en una Corte de Justicia. Tamiroff, de nacionalidad

rusa, tiene una larga trayectoria como personaje de reparto: fue nominado dos veces al Oscar por su actuación en *Por quién doblan las campanas* de Sam Wood, y en y en el film *El general murió al amanecer,* además de haber sido el primero en obtener un Globo de Oro como actor de reparto. Tamiroff murió en 1972, antes que Welles, y no pudo ver tampoco la obra concluida.

Hubo que esperar muchos años para que se produjera esta especie de milagro, cuya recuperación debemos al director y guionista Jess Franco, quien siguió todas las indicaciones de Welles y se dio a la tarea de recuperar la cinta con un magnífico equipo de fotógrafos conformado por Juan Manuel de la Chica, Edmond Richard, Jack Drapper, Ricardo Navarrete, Manuel Mateo, Giorgio Tonti y Juan Galisteo, para conseguir esta magnífica edición estrenada en 1992.

En relativamente pocas escenas, sus directores logran darnos una visión bastante completa del espíritu cervantino, apelando a toda la información previa que se supone debe tener el espectador acerca de ambos personajes, lo cual le permite al director avanzar en la historia de una manera fresca. Nos presenta al Quijote y a Sancho compartiendo infortunios, percances y pequeñas aventuras que la imaginación calenturienta del Quijote exagera, convirtiéndolas en hazañas o proezas: la lucha con los molinos de viento es una batalla con gigantes, una carreta desvencijada es una cárcel, una paloma asada es un manjar de los dioses, etc. todas dignas de ser recordadas, sobre todo aquella donde Don Quijote y Sancho van a la busca de Dulcinea Del Toboso y pasan por la casa de familia de Sancho. Ahí Sancho bebe y baila con una gracia cómica incomparable.

Digna es de mencionar la parte referida a la Cueva de Montesinos, donde el Quijote desciende a las regiones órficas y fantasmales, la cual constituye la parte “surrealista” del filme. Como sabemos, la locura de don Quijote es creciente. Llegado un momento se siente tan fatigado y abatido que decide no andar más, quedarse en una vieja carreta que él piensa es una cárcel, aguardando que Sancho localice a su Dulcinea en un pueblo cercano; Sancho trae a una muchacha eligiendo a una campesina cualquiera, pensando que el Quijote no va a notar la diferencia, y ante la

ira de éste, decide quedarse y se le pierde a Sancho, y entonces Sancho lo va a buscar de pueblo en pueblo viviendo una serie de aventuras en la ciudad de Valencia, entre ellas acepta ganarse unas cuantas pesetas montando su burro, para las escenas de una película que un director de cine filma en España; luego va por ahí, entra en procesiones, bares, corridas de toros preguntando por Don Quijote. Aquí se produce la innovación en la historia: al ingresar Sancho en el espacio urbano y en el siglo veinte (el año es 1960) descubriendo cosas extrañas a él: automóviles, televisores, cámaras, filmadoras, directores de cine como ese que ahora se encuentra en España contratando a extras, entre ellos al propio Sancho para que haga una escena montado en su burro, y ello le procura a Sancho unas cuantas pesetas para seguir en su búsqueda del Quijote. Más tarde entra a un bar a beber unos vinos y a comer, y hace el descubrimiento de la televisión: queda estupefacto viendo lo que ocurre dentro del aparato: dan las noticias, entre ellas una donde aparece el director de cine que recién le ha contratado: ahí está el afamado cineasta, homenajeado por las autoridades españolas, el célebre degustador de vinos y comidas, el amante de España y de su gente, el mismísimo Orson Welles, quien luego se pasea en su coche por las calles de Valencia y se baja a hacer sus reflexiones sobre España. Sancho no lo puede creer, el hombre hace una película sobre él y Don Quijote, más adelante alguien le dice que Don Quijote es un hombre que vive en la luna, y al encontrarse a un astrónomo callejero, éste le deja ver la luna través de su catalejo, el ingenuo de Sancho pone el ojo en el telescopio con la esperanza de encontrar a su amo allá.

Después de una larga búsqueda lo consigue, cuando el pobre Quiote está a punto de perecer, se lo lleva a su casa y lo ayuda a asearse, le da de comer, lo hace dormir, y Don Quijote queda como nuevo, se monta en su Rocinante a cabalgar otra vez por nuevas ciudades españolas donde la gente les reconoce y les recibe con vivas, desde los balcones gritan sus nombres, y ellos siguen orondos saludando a las gentes, hasta que se pierden en el horizonte. Tuvo el cuidado Jess Franco de seguir y respetar a su maestro, en el logro de esta magnífica edición, el no haber referido los postreros momentos de la vida de don Alonso Quijano,

sobre todo aquellos donde recupera su memoria y vuelve a ser un hombre cuerdo.

Las voces que han escogido para el doblaje en español son muy convincentes, perfectas diría yo. En todo caso, se trata de otra joya del genio de Orson Welles, quien se salió con la suya rindiéndole tributo a la tierra que tanto amaba, que tanto disfrutó y bajo cuyo suelo reposan para siempre sus cenizas. [2012]

Rómulo Gallegos y la obsesión de *Doña Bárbara*

En 1931 Rómulo Gallegos abandona Venezuela acompañado de su esposa, rehuyendo encargarse de la Senaduría por el Estado Apure que recién le había ofrecido el gobierno forzado de Juan Vicente Gómez en su último período, cuando un Congreso sumiso se desplazó hacia Maracay y enmendó la Constitución para que el General volviera a ser presidente. Viendo lo que se le avecinaba, Gallegos viaja a Nueva York, desde donde redacta su renuncia al cargo de Presidente de la Cámara del Senado, rehúsa asistir a las sesiones y protesta por la enmienda que se ha hecho a la Constitución, con el correspondiente irrespeto a la institución republicana. En cierto modo, esta es la acción que inicia la carrera de Gallegos como político.

En Nueva York reside por espacio de un año. Luego marcha a España en abril de 1932, donde permanece hasta la muerte de Juan Vicente Gómez en diciembre de 1935. Para esta fecha, Gallegos ya había concluido la escritura de sus novelas *Cantaclaro* y *Canaima* y estaba por concluir *Pobre negro.* En 1936 ya López Contreras está encargado de la Presidencia de la República y, como mencionamos, ofrece a Gallegos el cargo de Ministro de Educación, que éste acepta a comienzos de ese año, pero al que también renuncia a finales de ese mismo año, advirtiendo quizá cómo el gobierno de López Contreras se inclinaba hacia la derecha ideológica. Comienzan a producirse eventos distintos y a nacer nuevas ideas democráticas de izquierda, en varios de políticos de entonces como Gonzalo Barrios, Rómulo Betancourt o Luis Beltrán Prieto Figueroa, quienes harían el espacio para fundar el partido *Acción Democrática,* el cual sentaría las bases para un

nuevo gobierno, regido por una democracia representativa de los poderes públicos.

El nombre de Rómulo Gallegos se encuentra asociado al cine desde el año 1936, cuando el escritor regresa de España consagrado como el novelista más célebre del país, leído por miles de venezolanos e hispanoamericanos, y respetado por la clase política del momento. Por entonces, el presidente de la República es Eleazar López Contreras, y éste invita al escritor caraqueño a encargarse del Ministerio de Instrucción Pública. Gallegos acepta la responsabilidad, y ese mismo año de 1936, antes de renunciar al cargo, influye para que se actualice el equipo técnico del *Laboratorio Cinematográfico Nacional*, a objeto de enriquecer su modelo comunicacional a través del cine documental y propagandístico, y éste pueda incidir también en la educación y en la conciencia pública y política de los habitantes.

López Contreras aprueba la puesta en marcha del proyecto, y es así como a partir del 1937 varios cineastas ocupan la dirección de este laboratorio, entre ellos Nerio Valarino, Henner Truchness, Fernando Tarrago y Luis Piérola. Luego de una serie de cambios, el laboratorio pasa a llamarse *Servicio Cinematográfico Nacional*, el cual prioriza el género documental sobre el noticiero. Luego, en 1938, se inaugura el *Instituto de Educación Audiovisual,* en cuyo seno se propone llevar a cabo películas educativas para ser exhibidas en escuelas y centros culturales, con el objeto de dar a conocer los recursos naturales y culturales del país. En este sentido, es de suponer que Gallegos, en funciones de Ministro de Instrucción, pensaba seguramente poner este instituto al servicio de la educación. Las funciones del *Servicio Cinematográfico Nacional* coinciden con el registro, ese mismo año, de la Compañía *Estudios Ávila.* El año anterior, quienes habían fundado con Gallegos *Estudios Ávila* insisten en que el novelista debe visitar los estudios de cine en Hollywood, Los Ángeles, para observar cuales son las formas o técnicas que se emplean en el norte para incrementar los métodos de enseñanza a través del cine.

Gallegos va a encontrarse con una serie de obstáculos que impiden la realización de su objetivo, haciendo notar desde un principio que para lograrlo hace falta una labor de años, lo cual implica

la formación de un personal técnico y escuelas de actuación y dirección, construcción de estudios, materiales fílmicos, en fin, un conjunto de requerimientos técnicos y artísticos, además de voluntad y recursos económicos que no están dados en aquel momento.

No obstante, Gallegos se obstina en adaptar *Doña Bárbara* y posee los derechos para tal adaptación, cuyos fondos piensa invertir en la filmación de la película. Se ponen manos a la obra y fundan una sociedad anónima, *Venezuela Cinematográfica*. Se emiten y reciben acciones para la construcción de los estudios en el sector de Los Palos Grandes, en Caracas, y así sentar las bases de esta empresa comercial. Tomemos en cuenta que por entonces el cine es el gran descubrimiento artístico, con un impacto enorme en las personas, arte de masas por excelencia, que en los países de América Latina sirvió como instrumento de diversión y entretenimiento masivo; incluso más dentro de las poblaciones analfabetas, máxime si los filmes eran producidos en idioma castellano, tomando en cuenta que las películas en lenguas extranjeras debían ser subtituladas.

Realizada esta breve digresión, continuamos exponiendo la férrea voluntad de Gallegos por llevar a cabo su empresa de filmar *Doña Bárbara* a toda costa, aún en medio de las incipientes condiciones de la recién fundadas *Estudios Ávila* y *Venezuela Cinematográfica*. En efecto, entre las metas inmediatas estaba la producción del filme *Doña Bárbara* como una prioridad. El entonces Ministro de Educación, Enrique Tejera, y el de Obras Públicas Enrique Aguerrevere, asumieron responsabilidades con Gallegos a través de un convenio de acción mixta entre el Estado y la empresa privada. Desgraciadamente, el proyecto no avanzó como se esperaba y pronto se hicieron sentir las dificultades económicas provenientes de los altos costos de los equipos de filmación, estudios, grabaciones, etc. pese a que se produjeron varios filmes de interés en el terreno documental y noticioso que cumplieron con sus expectativas de promoción de obras públicas, celebración de efemérides nacionales o de acontecimientos que afectasen —de modo positivo o negativo— la vida nacional. Pero cuando se enfrentaba al reto del cine de ficción, el asunto tomaba giros más complicados.

A partir de 1940 Gallegos y su equipo se encontraban embarcados en el proyecto de filmar *Doña Bárbara, Pobre negro* y *La trepadora* (cuya película se llamaría Victoria), se inicia el *casting*, la selección de posibles actores protagónicos de las historias. Pero había demasiados prejuicios sociales para realizar estos objetivos; en el fondo, el cine y la actuación no eran bien vistos debido a la pacatería social caraqueña. Algo similar ocurre cuando se hace el *casting* para filmar *Doña Bárbara* mediante convocatorias hechas por la prensa y la radio para elegir los actores del reparto, e invitando a llevar los currículos a la sede de los Estudios. Ante esta fatal carencia, surgen los cineastas mexicanos, quienes se encuentran interesados en adaptar las novelas de Gallegos, quien al final cede vender los derechos de sus obras. Con la quiebra definitiva de *Estudios Ávila* en 1942, se juntan las circunstancias económicas con las políticas. Recuérdese que por entonces Gallegos funge como pieza fundamental del Partido *Acción Democrática,* que inicia reuniones importantes con miembros y activistas. De hecho, la asamblea general de donde surge el partido se realiza en la sede de *Estudios Ávila* en 1941. No olvidemos que en ese momento el presidente de la república es Isaías Medina Angarita, hombre mucho más pluralista y progresista que López Contreras, y que Rómulo Gallegos se lanza a las elecciones como candidato del partido *Acción Democrática,* con el posterior desenlace que todos conocemos.

Sin embargo, no todo es fracaso en el terreno fílmico. En 1941 se estrena la primera película con guión y argumento originales de Rómulo Gallegos, *Juan de la calle*, filme ciertamente excepcional que mezcla lo documental a lo ficcional, para narrar una historia urbana protagonizada por niños, dotada de una magnífica fotografía y música, elogiada, entre otros, por Luis Beltrán Prieto Figueroa.

Pero la política se impone entonces sobre la literatura y el cine. El activismo político de Gallegos se redobla, y su actuación como candidato a la presidencia por la oposición se intensifica, viaja por todo el país como militante activo y por supuesto sus actividades gerenciales frente a *Estudios Ávila,* pese al estímulo reciente de *Juan de la calle*. Lo demás es historia sabida: Gallegos

gana las elecciones, pero al poco tiempo en el poder, los militares lo traicionan y le obligan a renunciar.

Posteriormente, en honor a su memoria y su legado, y con el auspicio del Estado venezolano, se produce el lanzamiento a partir de los años 60 en el siglo XX, del *Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos,* y las demás actividades culturales que se llevan a cabo en la *Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg)* en su ciudad natal, donde nos hemos formado varias generaciones de escritores y humanistas.

ENTRE EL MELODRAMA Y EL WESTERN

En 1942, el mexicano Fernando de Fuentes acepta el reto de adaptar *Doña Bárbara* al cine y propone a Gallegos escribir el guión de la cinta, cosa que el novelista acepta. Le dice de Fuentes que le tiene una sorpresa: ha hablado con la actriz mexicana más famosa de todos los tiempos, y al parecer la ha convencido de protagonizar el rol estelar: María Félix.

A mi modo ver, aquí nace el primer caso venezolano de llevar una gran obra literaria al cine por parte de un cineasta y un equipo de producción extranjeros, en este caso mexicano, y revela tal vez la primera simbiosis novela—cine de nuestra historia; es decir, el director de cine se enfrentaba a un reto de proporciones enormes. Éste, por supuesto, ha sido el reto de todo cine cuando se enfrenta a una obra literaria magistral: que el lenguaje imaginático del cine capte el espíritu de la obra literaria y lo asimile a su propio lenguaje, para lo cual debe poseer una sensibilidad especial, que le permita transvasar los contenidos de la obra escrita a otro formato, donde las imágenes y los diálogos deben interpretar la eficacia polisémica del lenguaje escrito, poseedor de mayores recursos de sugerencias.

Los países latinoamericanos que por entonces contaban con una importante producción de películas originales en castellano eran Argentina y México. La comedia y el drama son y han sido siempre los géneros preferidos del público, y a éstos se apegaron los productores y directores de entonces. El género musical se

amoldó pronto a esos dos grandes formatos, procurando la respectiva difusión de músicos, compositores e intérpretes. Mientras en Argentina cantantes como Carlos Gardel y Libertad Lamarque llenaban cines y teatros, en México intérpretes del género ranchero como Pedro Infante, Jorge Negrete, Antonio y Luis Aguilar, Miguel Aceves Mejía y otros incluirán sus voces e interpretaciones en tramas para divertir o entretener, al lado de comediantes como Cantinflas o Tin Tan. Mientras, el melodrama también ocupaba un espacio significativo dentro de las preferencias del público, sobre todo aquellos melodramas asociados a los asuntos del dolor, la pobreza, los vicios, las pasiones incontroladas, los dilemas de la tierra y los sempiternos abusos de poder por parte de mafiosos o políticos, hacendados o terratenientes que deseaban ejercer sobre campesinos o trabajadores un poder absoluto.

Todos estos rasgos configuraban un mosaico de películas de todo tenor, buscando llegar a los diversos gustos del público. También, y en menor grado, películas españolas se exhibían en nuestros cines populares por aquel entonces, con una influencia notable entre los espectadores. Hasta la década de los años 60 del siglo XX, por lo menos, presenciamos estas cintas que hoy forman parte del legado cinematográfico nuestro.

México, sobre todo, incidió en los espectadores venezolanos a través de sus películas, la mayoría de éstas rodadas en los Estudios Churubusco Azteca, y protagonizadas por actrices y actores que se acuñaron de modo indeleble en la memoria de los venezolanos. Por entonces, figuras como Pedro Infante y María Félix formaban parte de este estrellato que llenó nuestras pantallas, y constituyeron una generación de actores mexicanos profesionales encaminados hacia un cine comercial, que llenó a medias las expectativas populares. El cine, que comienza siendo una industria para el entretenimiento, también puede ser usado como herramienta ideológica o artística, y conducido a altos niveles de expresión estética pero también —las más de las veces—es un producto industrial que hoy por hoy puede ser considerado como uno de los negocios más rentables.

De aquí que grandes compañías productoras de Hollywood se hayan unido a las de medios de comunicación, computadoras

y telefonía para construir una gigantesca red mediática que vende sus productos a nivel global; pasando por encima de cualquier ética, impone sus productos y mensajes ideologizados. Justamente de aquellas primeras producciones del cine mexicano acaso las más destacadas fueron los llamados dramas de la tierra, los argumentos que giraban en torno a campesinos explotados y despojados de sus tierras, a tiranías de oligarcas y terratenientes. La Revolución Mexicana, como respuesta a tales desmanes, sirvió de base a buena parte de la poderosa tradición de las novelas mexicanas de la tierra.

Se pudiera decir que *Doña Bárbara* es como el correlato venezolano de cierta épica criolla que en Estados Unidos recibe el nombre de *western*, la épica del *cowboy* o vaquero primitivo, semi-bárbaro, que también se mueve entre las vicisitudes de la tierra, los cultivos, las reses, la explotación del campo y las aventuras personales en medio de una violencia donde impera la ley del revólver, la fiebre del oro, las venganzas familiares o personales que tienen como centro la dignidad o la indignidad individuales, la justicia ejecutada entre sheriffs, asaltos a diligencias o bancos, acaecidos en ciudades polvorientas del oeste de Estados Unidos, que tanta repercusión tuvieron en el imaginario juvenil de nuestra cultura, a través del cine. Un prolífico autor de novelas vaqueras como Zane Grey inspiró muchas películas clásicas del género western, las cuales tuvieron eco en el cine mexicano y argentino, sobre todo cuando rancheros aztecas o pamperos gauchos narraron sendas épicas en distintos relatos o poemas, como son los de *Martín Fierro,* el célebre poema de la pampa del argentino José Hernández; el relato *El llano en llamas* del mexicano Juan Rulfo; *Florentino y el diablo* poema del venezolano Alberto Arvelo Torrealba; o la novela *Los sertones* del brasilero Euclides da Cunha.

Dentro de la tradición cinematográfica, sería oportuno citar la película del estadounidense Nicholas Ray *Johnny Guitar* (1954) protagonizada por Joan Crawford, donde ésta última encarna a Vienna, mujer traicionada en su amor por Johnny, quien la abandona inesperadamente. Ella se convierte en jefa absoluta de un *saloon,* juega, bebe, cabalga, viste ropas masculinas, va armada, es fuerte y dominadora, soluciona personalmente problemas

de todo tipo, y sólo el recuerdo de Johnny mitiga por momentos su dureza. La contraparte de Vienna en este filme no es un hombre, sino otra mujer, que también está enamorada de Johnny Guitar (int. Sterling Hayden), vaquero que entona baladas ocasionales. Se ha hablado acerca de esta película, incluso, como del primer *western barroco*.

Por supuesto, habría que referirse también a *Lo que el viento se llevó,* (1939) de Víctor Fleming y George Cukor, basada en la novela homónima de Margaret Mitchell, que tuvo inmenso éxito en su época, donde el personaje femenino principal, Scarlett O'Hara (int. Vivien Leigh), una bella mujer llena de sentimientos contradictorios, se enfrenta sola a una serie de vicisitudes familiares en plena Guerra Civil o Guerra de Secesión (1861-1865) al sur de los Estados Unidos, luchando hasta el fin en su finca de Atlanta contra el hambre, la guerra y el desamor, en la que constituye la historia épica más popular de ese país del norte, y en su película más vista y celebrada. Sólo que esta vez el hombre de quien Scarlett está enamorada, Ashley Wilkes, se ha casado con otra y debe optar por unirse al bribón mujeriego Red Butler (int. Clark Gable) con quien vive un tormentoso romance y matrimonio desastroso que no puede hacerla feliz.

Tanto Scarlett como Vienna (la película de Nicholas Ray es posterior a la de Fernando de Fuentes, es preciso recordarlo) constituyen sólidos referentes de mujeres duras o fuertes en el cine norteamericano, para la heroína venezolana.

PARALELISMOS INEVITABLES

Sería ocioso intentar aquí un paralelismo mecánico entre la novela y la película estudiadas y, aún cuando Gallegos haya sido autor del guión del filme de Fernando de Fuentes, éste se encuentra lejos de expresar lo que la obra literaria consigue. Lo interesante en este caso es que de Fuentes logra un reparto excepcional para su cinta. En primer lugar a María Félix, actriz que estaba en la cima de su carrera y que en este filme se sitúa en un nivel excepcional, hasta el punto de haber alcanzado quizá el

mejor papel de su carrera. Al mismo tiempo, el personaje logra acuñarse a la memoria colectiva a través de la fisonomía y figura de la actriz. Al unísono se produce aquí una especie de mixtura particular entre el personaje creado por Gallegos con la ayuda de los otros prototipos del Llano y la Mujer Fatal, arrebatadora, en un México repleto de charros machistas y mujeres igualmente machistas (mujeres que propician el machismo para resistir las tempestades familiares), y de hacendados recios que ejercían su dominio en fincas y hatos, como bien lo ejercieron hombres y mujeres en la pampa argentina, o en el llano mexicano, o el sertón brasilero. Quiero indicar que el trabajo duro de la vida de la tierra en cualquier caso, que indica cultivo y administración de tierras, cuidado de linderos, vigilancia del ganado, riñas entre vaqueros y hacendados, son constantes en todo el continente americano, y que llegado un momento, ante la ausencia de hombres, a las mujeres les tocó también el trabajo de jefear peones, cabalgar caballos y colear reses, administrar haciendas y sacer adelante los negocios cuando fallecen sus maridos, o los hijos no tienen edad suficiente para hacerlo. Por insólito que parezca, en la pampa, el desierto, el llano o el sertón aún podemos encontrar mujeres con tales características. En lo que respecta a México, las secuelas del machismo, pistoleros, cuatreros o asesinos a sueldo han venido protagonizando historias de violencia y transgresión, tanto en el cine estadounidense como en el chicano o mexicano, donde las mujeres tuvieron un papel pasivo o victimario, que sólo a fines del siglo XX logran cambiar sus roles en las telenovelas por los de dominadoras o manipuladoras.

Como sabemos, *Doña Bárbara* está estructurada en tres partes, las dos primeras de trece capítulos y la tercera de quince, cada uno de ellos con un título muy descriptivo. Esta estructura se presta mucho la construcción del guión, sobre todo en lo que respecta a la escritura de diálogos, y las tomas exteriores e interiores. Resulta una suerte para el director del film que el propio novelista haya colaborado con él en este sentido, lo cual facilita las cosas en el proceso de filmación. Se inicia aquí el contraste entre ambos lenguajes —el literario y el cinematográfico— el primero guiado por el arte de la palabra, el segundo por la imagen y el sonido.

Gallegos, artista diestro, debe volcarse al del cine en un ejercicio de síntesis argumental y dialógica, donde las descripciones geográficas queden anuladas o suplantadas por el ojo de la cámara. Para el cine, la complejidad de la historia literaria debe ser volcada en una sinopsis argumental; lo demás debe hacerlo la cámara, los actores y la efectividad del guión. En lo que respecta a la sinopsis de la película ésta debe centrarse en el aspecto mórbido y elemental de doña Bárbara violada joven por un grupo de marineros, trauma que luego transfiere y vuelca en su carácter dominante, mientras los personajes secundarios cuentan poco en esta sinopsis, que debe agilizar las acciones de la trama y poner a aquellos en lugares precisos.

EL DIRECTOR Y SU ESTRELLA: FERNANDO DE FUENTES Y MARÍA FÉLIX

Antes de entrar a un acercamiento a la película, debemos tener una idea de su director. Fernando de Fuentes (Veracruz, México 1894-México, D.F, 1958), uno de los pioneros del cine mexicano y uno de sus directores más relevantes. Sus tres primeras películas son *El anónimo (*1932), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), aunque ya había sido ayudante de dirección en la primera película sonora de México: *Santa* (1931). También se atribuye a él la invención de la comedia ranchera mexicana con *Allá en el Rancho Grande* (1936), la cual tuvo mucha resonancia en el exterior. Fue el primer director mexicano en realizar una película en color: *Así se quiere en Jalisco* (1942), asimismo figura como el primero en hacer una coproducción con otro país a través de la cinta *Jalisco canta en Sevilla* (1948), en este caso con España.

Durante las décadas de los años 30 y 40 del siglo XX su producción fue profusa, alcanzando entre esas dos décadas cuarenta filmes, persistiendo en los años 50 hasta el año de 1954 al menos con seis películas más. Se trata de un cineasta de cuerpo entero, que rezumó destrezas técnicas con un alto sentido de la creatividad, amén de su efectivo trabajo como productor, guionista

y escritor de adaptaciones. Estudió Ingeniería y Filosofía y Letras en la Universidad de Tulane, New Orleans, Estados Unidos. Participó en el Movimiento Constitucionalista Mexicano. Publicó poemas y sonetos y hasta recibió elogios del famoso poeta neorromántico Francisco Villaespesa.

Entró a trabajar en la cadena de salas populares mexicanas, el *Circuito Máximo*, hasta que alcanzó a ser gerente del teatro *Olimpia* de la ciudad capital, e impulsó el titulaje en castellano de películas sonoras norteamericanas. Estamos pues, frente a un completo hombre de cine, dedicado por completo a su carrera como escritor, productor, exhibidor y director, desde la primera época sonora del cine mexicano hasta mediados del siglo XX, pasando por una impresionante diversidad de géneros: comedia, cine histórico, horror, comedia ranchera, musical, melodrama. Incluso se atrevió a adaptar la novela de Fedor Dostoievsky *Crimen y castigo* en 1950.

La elección de María Félix (Sonora, México, 1914-México D.F., 2002) en el rol protagónico de *Doña Bárbara* (1943) no fue casual. La personalidad rebelde y luchadora de la actriz se mostró desde su juventud, cuando, alejada de los habituales juegos de niñas, se dedicaba a oficios masculinos y montaba a caballo, haciéndose excelente jinete. Resultó reina de belleza en su liceo.

Casó muy joven con Enrique Álvarez Alatorre; de éste tuvo su único hijo, Enrique Álvarez Félix. En ciudad de México conoció a Fernando Palacios, quien la conectó al mundo del cine. Durante el rodaje de *El peñón de las ánimas* (1942), película de Miguel Zacarías, tuvo serios altercados con el célebre actor y cantante Jorge Negrete (quien deseaba imponer a otra actriz en el papel protagónico) que le hicieron valer —por la fuerza de su carácter y su personalidad indoblegable—un merecido respeto en el medio. Desde esta formidable película de Zacarías la fama de María Félix pronto se extendió, cimentada luego a través de las películas *María Eugenia* (1943), de Felipe Gregorio Castillo, y *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes. El apelativo de “Doña” se repitió en el título del filme *Doña Diabla* (1951) de Tito Davison; en otras dos películas de Fernando de Fuentes se juega con variaciones suyas de la mujer terrible, como *La mujer sin*

alma (1943) y *La devoradora* (1946), donde el director continúa explotando el conocido clisé de "la devoradora de hombres" con fines claramente comerciales y oportunistas, en las variables de vampiresa, mujer fatal o lesbiana en potencia.

Su fama aumenta cuando inicia su relación con el gran compositor Agustín Lara, quien le dedica la famosa canción "María Bonita" como regalo de bodas. Con Lara estuvo unida en matrimonio desde 1945 hasta 1947, en medio de una relación repleta de escándalos.

Al conocer al director Emilio ("El Indio") Fernández, muy ligado al cine estadounidense, realizará con éste una trilogía de películas que le consagrarán internacionalmente: *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947) y *Maclovia* (1948) en coproducciones francesas y norteamericanas. En España también tiene actuaciones destacadas en las cintas *Mare nostrum* (1948), *La noche del sábado* (1950) , de Rafael Gil; *La corona negra* (1951), del argentino Luis Saslavsky, sobre un argumento de Jean Cocteau, y *Camelia* (1953) de Robert Gavaldón, donde coprotagonizó con el famoso actor argentino Jorge Mistral. En Italia protagoniza *Incantessimo trágico* (1951) y *Mesalina* (1951) de Carmine Gallone.

A su regreso a México en 1952 contrae matrimonio con su antiguo rival, el cantante y actor Jorge Negrete, de quien enviuda un año después, por lo cual decide regresar a Europa, donde continúa trabajando al lado de importantes directores y actores como Jean Renoir e Ives Montand. Con Renoir merece resaltar su trabajo en la película *French cancan* (1951). A su nueva vuelta a México, María Félix ya estaba convertida en una estrella de primera magnitud, y los directores mexicanos la invitan a trabajar con grandes actores del momento, como Pedro Armendáriz y Pedro Infante.

Durante los años 50 y 60 sigue la incansable actividad de la actriz en España, México y Francia, llegando incluso a trabajar con Luis Buñuel en la producción franco-mexicana *Los ambiciosos*, dirigida por el propio Buñuel a fines de los años 50. En los 60 disminuyen sus apariciones. A finales de los años 70 filma *La generala*, su postrer filme. En 1970 es invitada a laborar en la producción televisiva *La Constitución,* de Ernesto Alonso. Hasta

su fallecimiento en 2002, María Félix se mantuvo en contacto con su público, admiradores y amigos, sosteniendo siempre su posición polémica y controvertida. Lo cierto es que se trata de la más celebrada actriz de México, y que su papel en *Doña Bárbara* fue el perfecto vaso comunicante para poner de resalto su personalidad única, un aliciente determinante en la consecución de sus metas artísticas. No podían faltar, en una personalidad avasallante como la de ella, los datos donde se mezclan la ficción con la realidad, respecto del *fatum* que le siguió toda su vida en su relación con los hombres, la fragilidad de sus compromisos matrimoniales o maritales desde su precario primer matrimonio, las riñas con Jorge Negrete, la fugaz relación con Agustín Lara (de quien se dice se sumió en una depresión severa después de la ruptura), la relación final con Negrete y la prematura muerte del cantante. Su único matrimonio duradero parece haber sido con el banquero francés Alexander Beger, que se mantuvo por dieciocho años. También se cita una relación circunstancial con el pintor francés Antoine Tzapoff. La prematura muerte de su hijo Enrique Álvarez Félix también parece haber dejado huella indeleble en su ánimo.

El mismo Rómulo Gallegos, cuando la vio por vez primera, reconoció en ella a la encarnación perfecta de su personaje novelesco, quizá porque pertenecía el temple de mujeres latinoamericanas que no se rinden, y continúan buscando sus ideales. La impresionante carrera de la actriz nos muestra cómo logra una mujer abrirse paso en el difícil mundo cinematográfico de aquellos años, donde el valor artístico del trabajo actoral era algo muy difícil de conseguir y conquistar.

UNA APROXIMACIÓN AL FILME

Dije en líneas anteriores que la novela de Gallegos se encuentra dividida en tres partes; las dos primeras de trece capítulos y la tercera de quince, lo cual suma 41 capítulos. Allí no hay manera de extraviarse en la lectura desde el punto de vista de su organización. Las evidentes dotes narrativas de Gallegos le permiten pasar, a veces en un mismo párrafo, de un estado de

ánimo al otro en los personajes, realizar descripciones o hacer digresiones con un lenguaje rico en matices y metáforas, dotado de inmanencia poética y ritmo musical encantatorio, a la vez, de una gran fluidez plástica y una agilidad dialogal impresionante.

Para llevar a cabo la adaptación cinematográfica de la novela, los guionistas Gallegos y de Fuentes no perdieron tiempo: comprimieron la historia en diálogos precisos y escenas ágiles, que hablan muy bien de sus destrezas sinópticas en el logro de un *guión perfecto* que sólo requería de actores de relieve, los cuales estuvieron a la altura casi todos. Aparte de la brillante interpretación de María Félix, sobresalen las actuaciones de Andrés Soler como Lorenzo Barquero; María Elena Marqués como Marísela; Charles Rooner como Míster Danger y Agustín Isunza como Juan Primito. No podemos desdeñar los trabajos de Luis Jiménez Morán como Pajarote; Miguel Inclán como Melquíades y de Paco Astol como Mujiquita. El de Julián Soler como Santos Luzardo me luce bastante acartonado e inexpresivo, no resume ni siquiera la del esquemático personaje masculino principal (se le pudo haber dado otro cariz); algo similar ocurre con el Felipe Montoya en el rol de Balbino Paiba, tampoco a la altura de su personaje, de enorme peso dentro de la trama, y ello, por supuesto le resta fuerza al filme.

La fotografía de la película (de Alex Phillips, y cámara de Roberto Solano) está muy bien, crea excelentes contrastes y trabaja los ambientes interiores mejor que las tomas panorámicas. La producción es del propio Fernando de Fuentes y el jefe de producción es Ricardo Beltri, mientras que la codirección del filme (figura hace tiempo en desuso) estuvo a cargo del veterano realizador Miguel M. Delgado. Otros detalles técnicos nos dicen que la edición pertenece a Charles L Kimball, el sonido a Jesús González Ganey y la música está compartida entre Francisco Domínguez y Prudencio Esaa. Anotados estos créditos, preciso es resaltar el esfuerzo de producción para llevar buen término una obra de tantos personajes y tanto peso específico, en un momento ciertamente difícil de trabajar, cuando los recursos técnicos de fotografía no permitían mayores efectos, la película supo asumir los retos técnicos y resolverlos.

Al inicio del film, sin embargo, se incurre en el error de presentar de una vez el trauma de la violación de Barbarita por parte de los marineros perversos, y el subsecuente asesinato de su primer novio Asdrúbal. De ahí, de manera automática casi, se crea el trauma de la niña que crece hasta convertirse en mujer déspota y dominadora enfermiza, la marimacha devoradora de hombres se nos presenta de un solo golpe, cuestión que para mí constituye un error del guión, pues ese momento del trauma juvenil ha debido dejarse para más adelante, y ser trabajado quizá con el recurso del *flash back,* lo cual de seguro hubiese tenido un mejor impacto en los espectadores. Las explicaciones psicológicas obvias en cine no son recomendables, restan fuerza a los nudos dramáticos, al suspenso y misterio de la historia.

En cambio, la técnica de poner a hablar a los peones de los hatos en paralelo, y que sean éstos los portadores de las sinopsis de los distintos capítulos, constituye un acierto, tal suele hacer míster Danger cuando habla sobre Lorenzo Barquero, lleva y trae información a lo largo de toda la película: además de un personaje es un recurso narrativo bien aprovechado.

Los planos interiores donde se aprecia a doña Bárbara en su casa están asimismo logrados, los juegos de sombras en la sala y la alcoba, sobre todo la escena donde Juan Primito le quita las botas a la bella mujer y le devuelve a ésta las onzas de oro que le había devuelto Marisela, así como los trucos de superposición de imágenes logrados con la fotografía de Santos que la doña guarda en su cuarto para hacer brujerías, y a hablar con "el socio" (el diablo) mientras ella recuerda la imagen de su primer amor Asdrúbal y la sobrepone a la Santos, haciendo su propia identificación psíquica; o al final, cuando doña Bárbara apunta su revólver contra la pareja Marisela-Santos hablando, y ella ve entonces la imagen de éstos juntos y la equipara a la de ella enamorada hablando con Asdrúbal, su único amor gentil. Suelta el revólver, y al caer éste se aprecia en el suelo junto a las botas de la doña, que se da vuelta para no volver jamás. El encuadre de ese fotograma de ella empuñando el arma de frente a la cámara, es sencillamente soberbio.

Las escenas de amansamiento y domas están, en general, logradas. Los encuentros clave entre Marisela y Santos, doña

Bárbara y Santos Luzardo, y de Marisela con su madre (éste último traducido en un elocuente cruce de miradas, escena de enorme tensión), las escenas en el juzgado entre el coronel Pernalete y Mujiquita, Santos y Bárbara, y como dije, las escenas de la hermosa mujer a solas vestida de negro frente al espejo y las velas, son extraordinarias: ese trabajo de brujería que hace en la habitación volteando el retrato de Santos Luzardo que ha recortado de un periódico, poniéndolo luego de espaldas a los santos y prendiéndole las tres velas. “Hombre, que yo te vea ante mí manso, como Cristo ante Pilatos”, dice.

De estas escenas de brujería o superchería las mejor logradas son las que protagoniza Agustín Isunza, en el rol de Juan Primito. Este notable actor sabe imprimirle a su personaje una verdadera carga anímica donde concentra las fuerzas naturales con las ancestrales, las religiosas con las instintivas. El rostro de Juan Primito, sus ojos desorbitados, su manera de hablar, su ingenuidad expuesta y su sabiduría innata nos transmiten la complejidad del mundo mágico-religioso americano presente en esta obra de Gallegos, cuando éste habla de los Rebullones, —pájaros fantásticos que él ve e identifica con los malos instintos—se percibe una atmósfera notable en el filme, o cuando fisgonea a doña Bárbara en la habitación hablando con “el socio”, el demonio, y haciendo sus “negocios” , sus trabajos brujos, mientras Juan Primito les hace “la contra” poniendo miel y vinagre en el descampado, todo su espíritu impregnado de dramatismo mágico de Juan Primito impregna la película.

Hay variedad de escenas interesantes en este film, que sería prolijo enumerar aquí. Pero habría que referir también los desaciertos: las conversaciones entre Barquero y Luzardo carecen del peso dramático que poseen en la novela, no así las escenas de Santos y Marisela, donde se nos transmite el mundo tierno y noble de Marisela.

La escena de la fiesta en *Altamira*, donde se celebran los logros de Santos en el hato, traen un aire de frescura al filme, pero no se corresponden con la realidad del Llano venezolano: presenciamos una fiesta y bailes típicos mexicanos, y canciones interpretadas una por Marisela y otra por María Nieves.

La primera lo hace con perfecta dicción urbana, cuando en verdad es una campesina ingenua; el escenario musical de las danzas luce rebuscado, como sacado de una escena de turismo inverosímil en ese lugar, así como los versos que le ha cantado María Nieves, acompañado de instrumentos típicos mexicanos, donde el arpa llanera aparece como el único instrumento realmente venezolano.

De ahí en adelante se van sucediendo escenas cruciales en la historia, que tratan de corresponderse con las de la novela, lográndolo en gran medida en cuanto a la acción propiamente dicha, gracias a la calidad del guión. Pese a los numerosos tipos humanos que integran la historia, la película se dirige hacia el "desenlace" feliz de la trama, sin mayores inconvenientes: los enfrentamientos conocidos entre Santos, Bárbara y Marisela, las conversaciones entre Danger y la doña, la escena en "La Chusmita" donde Lorenzo Barquero fallece en brazos de su hija, y el complot tejido por doña Bárbara para incriminar a Melquíades en el asesinato de los peones, y a su vez a Paiba como asesino de Melquíades (donde se pone en evidencia la mente maquiavélica de la doña), y así dejar lavada la responsabilidad de Santos en ese hecho; la intromisión última de míster Danger como testigo de las palabras de Luzardo donde éste se cree autor del crimen, hasta desembocar en la escena de doña Bárbara yendo a acabar con el idilio de Santos y Marisela, pero sin el valor para hacerlo, regresando al mecedor de su casa a mirar el retrato de Santos, apagando las velas con su aliento y haciendo propósito de enmienda, "entrega las obras" y se pierde luego en el paisaje, en el río del origen donde "las cosas vuelven de donde salieron".

El film deja el sabor de las buenas películas, estampa su significativa huella en la memoria de los espectadores. Ésta puede ser valorada no sólo desde el ángulo de su época, sino desde la perspectiva presente, a setenta años justos de su estreno. No creo exagerar si digo, como remarqué antes, que esta confluencia de Rómulo Gallegos, María Félix y Fernando de Fuentes contribuyó de modo decisivo a configurar nuestra cultura, en un diálogo franco no sólo con la cinematografía mexicana, sino con un

continente deseoso de lograr la cercanía entre escritores, actores y directores de cine en el logro de obras que trasciendan los tiempos, y traduzcan los mejores anhelos sociales y artísticos de nuestros pueblos. [2013]

Frankenstein, Drácula y Terminator: el regreso

Los seres humanos podemos ser muy ansiosos, inquietos y creativos, pero también muy demoledores y destructivos. Nunca estamos saciados: creamos mundos nuevos reales o imaginarios, realidades alternas, seres de todo tipo: hermosos, verídicos o verosímiles, monstruosos o fabulosos. Nuestra inquietud nos lleva a romper moldes y a crear sociedades ideales o utopías, grupos, instituciones y armas para defendernos, sistemas completos de ejércitos que surcan tierra, aire y mar a objeto de conquistar nuevos territorios, ocupar geografías, o impedir que esto ocurra. En esto último, sin duda, hemos exagerado los humanos creando tecnologías bélicas que pueden destruir a distancia poblaciones enteras, misiles dirigidos por computadoras que caen en ciudades; o ideamos complejos industriales gigantescos que pueden contaminar vastas extensiones de agua.

No nos resistimos, tampoco, a las tentaciones de crear seres artificiales, robots o androides que obedezcan nuestra voluntad. Varias novelas han creado las anticipaciones del terror moderno, que al principio fueron sólo obras para el regusto literario o el disfrute estético, con varios mensajes subliminales, ideológicos o eróticos. En el siglo XIX la escritora Mary Shelley creó, en una novela genial, un monstruo que vendría a prefigurar los androides modernos a partir de la idea de un doctor que dio vida, —usando miembros amputados de cadáveres recogidos de las calles de Londres— a un ser vivo, a partir de experimentos con la electricidad galvánica; un ser horrible que sin embargo poseía sentimientos y exigió a su creador, el doctor Víctor *Frankenstein*, una compañera, y éste, al no poder complacerlo, alimentó en su

androide un insólito poder de destrucción, fuera ya del control de su creador.

Un estudiante universitario de Irlanda, Abraham Stoker, escribió en el siglo XIX una versión novelada inspirada en la figura de un empalador de cabezas rumano, Vlad Dracul, y creó uno de los personajes más siniestros y mejor concebidos de la literatura, el Conde *Drácula*, un hombre refinado de buenos modales que vive solitario en un castillo gótico donde es atendido por un sirviente alienado a él, que le asiste en su tarea de seducción de mujeres y hombres, a las que succiona la sangre a la manera de un gran murciélago, y crea una casta de hombres vampiros, demonios, muertos-vivos eternos que progresivamente van creando vampiros listos a apoderarse de otros seres por la noche. Estos vampiros, trocados en seductores, invaden por la noche clubes, discotecas, hoteles, sótanos de sórdidas mansiones donde cumplen sus ritos sangrientos en medio de orgías lujosas y sofisticadas, que no han cesado hasta hoy en nuevas versiones de dandis, ricachones, empresarios poderosos rodeados de lujos y placeres.

Con el auge de la tecnología del siglo XX, la ciencia ficción espacial creó un androide mecánico y eléctrico, el robot, a imagen y semejanza del hombre, aparentemente indestructible, poseedor de una enorme fuerza y eficacia, que no sólo pueda ayudarlo en tareas domésticas o científicas, sino obedecer también órdenes con sólo dárselas de voz, o pulsando un simple botón. El escritor Isaac Asimov, en su novela *Yo, Robot,* creó las primeras leyes de la robótica, y con ellas una idea que no ha dejado de regenerarse. Tal robot fue experimentando cambios y se volvió *Terminator, Transformer, Iron Man,* o cualquiera de de estos personajes manipulables que de súbito de rebelan ante su creador y se convierten en héroes fuera de control que pueden destruir personas, ciudades o países. En el caso de *Terminator*, no se trató de una novela sino de una película ——protagonizada por el actor Arnold Swarzzenegger— la que acuñó este nuevo monstruo del siglo XX, quien devastaba todo lo que se ponía a su paso y renacía de sus cenizas; cuando se creía que estaba bombardeado o desfragmentado, sus partes de nuevo se erigían del fuego para continuar su tarea destructiva.

Se trata de tres creaciones poderosas de la imaginación fantástico-científica que han cristalizado en el seno de las sociedades "avanzadas" de occidente, y han sido difundidas a través del medio de masas más eficaz: el cine. Sin embargo, el cine sólo nos da idea de una parte de la verdadera capacidad de destrucción que poseen ciertos países cuando desean implementar su arsenal mediático y bélico para imponer una determinada ideología, un modo de pensar hegemónico. En cierto modo, estos mitos se han vivificado en nuestro tiempo a través de sus fuerzas perversas y malignas. El personaje anti natura creado por Víctor Frankenstein puede funcionar como una metáfora de los científicos que crean androides a su antojo para dominar el mundo: soldados, comandantes, generales que hacen cumplir sus órdenes por políticos títeres de intereses creados por financistas, empresarios, banqueros; mientras la industria de la seducción, el placer y el hedonismo hace lo suyo con las drogas, las marcas, el sexo, el consumismo compulsivo, la transgresión permanente de los goces físicos, la pornografía y el erotismo usados como mercancías para mantenernos esclavos de pasiones elementales mediante la televisión, las revistas, el cine o el internet, en un rito vicioso que recicla a diario en cada monitor o pantalla a robots, *Robocops* (policías robots), *Aliens* (alienígenas, extraterrestres), *Supermanes* (hombres con poderes sobrenaturales) hacen su parte encarnando ideales de dominación de países que se sienten dueños del mundo, manipulando la mente gregaria de la humanidad. Uno de estos monstruos recientes es el llamado Estado Islámico (antes habían sido el Ku Klux Klan, los Patriotas Cristianos, los Sicarios Zelojes, Aum Shirinko, Al Qaeda, etc.), maquinaria de destrucción entrenada en Estados Unidos para intervenir militarmente otros países, organización que amenaza a Europa y Occidente practicando la llamada *violencia aleatoria,* esto es, matando gente que no tiene ninguna relación con los males que combaten, gente inocente en aviones, hospitales o estadios.

El horror televisivo de la tendencia vampírica se continúa en series como *True Blood* o *Crepúsculo,* donde los vampiros pueden ser tan sensuales, sentimentales y humanos que ante ellos podemos experimentar afecto, identificándonos con sus estados angustiosos. Mientras, los muertos vivientes son la nueva versión

de zombis que se desplazan por calles, fincas y pueblos abandonados persiguiendo humanos, y los *Transformers* fungen de nuevos exterminadores que toman formas cambiantes, robots gigantescos que libran batallas aparatosas donde nadie gana al final. El mismísimo *Superman* ha venido formateado en nuevos filmes donde los combates se libran en nombre del bien, o en contra de una civilización dominada por el mal, por imperios del crimen que se entronizan gracias al desperdicio de riqueza artificial del capitalismo, pues estos son el fondo fenómenos del capitalismo avanzado (bien o mal llamado “salvaje”, según se lo mire), capitalismo donde todo vale y posibilita la convivencia de lo heterogéneo en un mismo nivel de ejecución, en un primer plano donde todo acaece para que lo consumamos, para que lo devoremos con fruición. Todos estos androides o vampiros, robots, alienígenas y seres novelescos trasplantados al cine no son si no encarnaciones de viejos deseos nuestros, que algún día pasarán al mundo de los sentimientos olvidados o de las aspiraciones inútiles.

Estos delirios de grandeza y poder, estas megalomanías, estos titanismos históricos encarnados en líderes, o simbolizados por grandes torres financieras (Torres Gemelas), monumentos (Estatua de la Libertad, Torre Eiffel), barcos transatlánticos (Titanic), dictaduras (Hitler, Mussolini, Stalin), democracias disfrazadas de neoliberalismos, dinastías financieras, cohetes, portaviones, submarinos y misiles tripulados por hombres-máquina, androides perfectos, robots programados, —que pueden protagonizar sus sagas en el cine como en la realidad—son observables en las permanentes noticias de atentados, magnicidios, injerencias militares, extremismos manipulados, noticias desencajadas de contextos, espionajes mediáticos, montajes computarizados y falsificaciones visuales. Todo se halla montado sobre la base de un aparataje mediático-simbólico que detona ante los ojos y sentidos del espectador, en los espacios más rutinarios de su cotidianidad. Nuestras vidas están de continuo bombardeadas por estas imágenes-mensaje (ambas se retroalimentan) a objeto de convertir nuestra existencia en un espacio de violencia donde a menudo se nos conmina a estar al lado del más poderoso, a fin de asegurar la sobrevivencia.

Nuestros enemigos no nos amenazan desde afuera, desde el espacio; no son alienígenas, marcianos, extraterrestres o guerreros galácticos. A nuestros enemigos los hemos creado nosotros, están entre nosotros. La carrera espacial no se produce para observar nuevos mundos o descubrir otras maravillas, si no para salvarnos de nosotros mismos. Buscamos otros universos para arraigarnos en ellos, antes de que todo esto desaparezca. Las guerras se llevan a cabo para arrebatarnos, entre nosotros mismos, energía, gas, petróleo, agua, bosques, ríos, minerales; lo demás son invenciones falaces de los tribunales diplomáticos mundiales (ONU, OTAN, OEA, etc.), para enmascarar esta triste verdad. Mientras esto ocurre, los mitos y cosmovisiones raigales de las tradiciones aborígenes y africanas son sepultados por el pavimento del progreso occidental. Las expresiones artísticas y culturales pugnan por entrar en estos escenarios, siempre en desventaja con los mensajes de los *mass media*. La poesía, los juglares, la tradición oral y los relatos ancestrales que fundamentan el discurso literario y las formas plásticas y visuales provenientes de la danza y el teatro, así como el legado tradicional y popular —que busca sus interlocutores en una juventud formada y educada para la libertad, el amor o la esperanza— permanece en franca desventaja con respecto a las superfluas invenciones de la mente tecnológica. La crítica que ha hecho la ciencia ficción del legado tecnológico es una crítica al maquinismo desbocado de la sociedad industrial avanzada, embebida en el crecimiento y la rentabilidad a toda costa. El desarrollismo arrasa con la filosofía, el arte o la poesía, lo devora todo con sus fauces poderosas, mientras el Estado, ese ogro filantrópico, reparte sobras o limosnas.

Los discursos de interpretación crítica de estos mensajes, relatos o discursos, quedan a menudo ensombrecidos por la omnipresencia de estas pulsiones destructivas encarnadas en instituciones bélicas y terroristas, que han regresado para instalarse en una realidad que, si no es purgada de sus mensajes perversos, sólo va a quedar como telón de fondo de un mundo en guerra y terrorismo permanentes, los cuales ya han comenzado a dar indicios claros de estar en su etapa más catastrófica. [2016]

Índice

Música

Cine

La palabra conjugada
(Ensayos sobre literatura, música y cine)
se imprimió en el mes de noviembre de 2023
en la Imprenta Bicentenario de Carabobo
Caracas, Distrito Capital, Venezuela
Son 1.000 ejemplares

Mediante una prosa que combina la lucidez con la frescura, el autor recoge buena parte de su producción en el terreno de la interpretación acerca de autores de la literatura universal como William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Edgar Allan Poe, Hermann Hesse o Emile Cioran, y de autores prominentes de la literatura latinoamericana y venezolana como Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Arturo Uslar Pietri, Julio Cortázar, Ludovico Silva o Renato Rodríguez. Apreciamos igualmente importantes diálogos con Juan Rulfo, José Lezama Lima, Cortázar y J.M. Briceño Guerrero; más adelante trabajos sobre músicos como George Gershwin y Alirio Díaz. A la vez, teje exaltadas crónicas sobre poetas amigos: Víctor Valera Mora, Orlando Pichardo y Álvaro Montero. Hacia la parte final del volumen encontramos ensayos acerca del jazz, el fenómeno poético y las relaciones entre cine y literatura, al revisar desde una óptica aguda algunos de sus conspicuos representantes: Charles Chaplin, Orson Welles, Michellangelo Antonioni, Martin Scorcese, Tim Burton o Fernando de Fuentes, y la relación de éstos con novelas que sirvieron de base a sus filmes

COLECCIÓN ESTUDIOS

Gabriel Jiménez Emán (Caracas, 1950), es un escritor, narrador, poeta, ensayista, compilador y traductor venezolano, con más de treinta títulos entre novelas y cuentos. De sus obras en el campo del relato destacan *Relatos de otro mundo* (1988), *Tramas imaginarias* (1990), *La taberna de Vermeer y otras ficciones* (2005), *Cuentos y microrrelatos* (2012), *Divertimentos mínimos* (2011) y *Consuelo para moribundos* (2012), mientras que de sus novelas sobresalen *Mercurial* (1994), *Averno* (2007), *Paisaje con ángel caído* (2004) y *Hombre mirando al sur* (2014). Como ensayista es autor de los libros *Diálogos con la página* (1984), *Provincias de la palabra* (1995), *El espejo de tinta* (2007), y de los volúmenes sobre cine *Espectros del cine* (1998) e *Impreso en la retina* (2010). Ha incursionado en la poesía (Balada del bohemio místico, 2010; Solárium, 2015). Es autor de varias antologías del cuento y el microrrelato venezolano, y de autores clásicos de la ciencia ficción; director de la revista *Imagen* (Ministerio de la Cultura), fundador de las editoriales y revistas *Imaginaria* (Caracas), *Fábula* (Yaracuy), y colaborador de páginas web y blogs en Salamanca, Portugal, Brasil, Argentina, Colombia y Venezuela





